This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

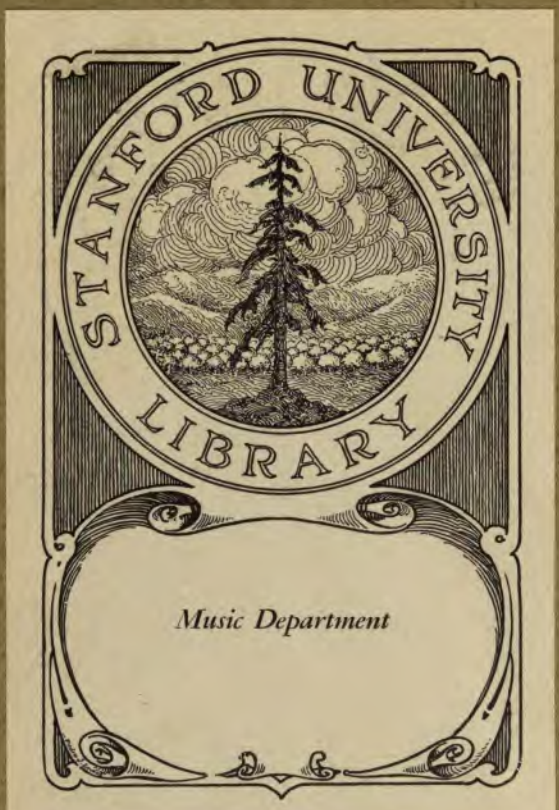
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY
Music Department

PUBLIKATIONEN

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

BEIHEFTE

ZWEITE FOLGE

VI.

DIE ERSTEN DEUTSCHEN SINGSPIELE VON STANDFUSS UND HILLER

VON

GEORGY CALMUS

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1908

Publikationen

der

Internationalen Musikgesellschaft

Beihefte

Zweite Folge

Heft VI

Georgy Calmus, Die ersten deutschen Singspiele von Standfuss und Hiller

LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1908

Die ersten deutschen Singspiele

von

Standfuss und Hiller

von

GEORGY CALMUS
BERLIN

LEIPZIG
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1908

C164

Inhaltsangabe.

Vorwort VII

Der Teufel ist los oder die verwandelten Weiber (Standfuß).
Nach der englischen Ballad-opera »*The devil to pay*« von Coffey. 1

Die verwandelten Weiber.
Nach dem französischen Pasticcio »*Le diable à quatre*« von Sedaine 16

Lisuart und Dariolette oder Die Frage und die Antwort.
Nach »*Ce qui plaît aux dames*« von Voltaire 27

Lottchen am Hofe.
Nach dem französischen Pasticcio »*Ninette à la cour*« von Favart 36

Die Muse 52

Die Liebe auf dem Lande.
Nach dem Pasticcio »*Annette et Lubin*« von Mdme. Favart und »*la Clochette*« von Anseaume-Duny 52

Der Krieg.
Nach »*La Guerra*« von Goldoni 68

Die Jagd.
Nach »*la partie de chasse de Henri IV.*« von Collé, und »*le roi et le fernier*« von Sedaine-Monsigny 71

Hiller's übrige Singspiele.
a) Der Dorfbalbier.
Nach »*Blaise le savetier*« von Sedaine-Philidor 82
b) Der Aerndtekranz 83
c) Die Jubelhochzeit 85
d) Die kleine Ährenleserin 85
e) Das Grab des Mufti oder Die beiden Geizigen.
Nach »*les deux Avares*« von Fenouillot de Falbaire-Grétry 87
f) Poltis oder Das gerettete Troja 89

Schlußwort 89

Literatur 93

Namen- und Sachregister 96

Vorwort.

Obgleich die Singspiele von Standfuss und Johann Adam Hiller als Ausgangspunkt der neueren deutschen Spieloper eine genauere Darstellung beanspruchen, haben sich die Musikhistoriker, die sich mit der Geschichte des deutschen Singspiels bis jetzt beschäftigten, niemals mit diesen Werken und ihrer musikgeschichtlichen Stellung eingehender befaßt.[1] Abgesehen davon, daß über den inneren Zusammenhang der deutschen Spieloper mit ihren ausländischen Vorbildern noch wenig bekannt ist, erweisen sich auch die Urteile, die über die Standfußsche und Hillersche Operettenmusik im allgemeinen gefällt werden, als wenig stichhaltig. Eitner weist in seinem Artikel bereits darauf hin, daß die Unkenntnis der Singspiele selbst die Veranlassung zu den mannigfachsten Irrtümern darüber gegeben habe. Die meisten der in Frage kommenden Musikhistoriker glaubten sich aber wohl der Arbeit einer eingehenderen Prüfung dieser Stücke bereits überhoben; denn im Jahre 1804, dem Todesjahre Hillers, hatte Rochlitz seinem von ihm hochverehrten Lehrer Hiller einen Nachruf in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung gewidmet (Bd. VI S. 347ff.

[1] Biedenfeld: Die komische Oper. 1848.
Jahn: Mozart. 1856—59. 3. Aufl. 1889 Bd. I. S. 738 ff.
Schletterer: Die Geschichte des deutschen Singspiels. 1863.
Eitner: Die deutsche komische Oper, mit Musikbeilagen von Hiller, Neefe und Dittersdorf. 1892. Monatshefte für Musikgeschichte 24, S. 38 ff.
Peiser: Johann Adam Hiller. 1894.
Seyfert: Das musikalisch-volkstümliche Lied 1770—1800. 1894. Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft X.
Leop. Schmidt: Zur Geschichte der Märchenoper. 2. Aufl. 1896. S. 24.
Levi: Christian Gottlob Neefe. Dr.-Diss. Rostock 1901. S. 25 ff.
Friedländer: Das Deutsche Lied im 18. Jahrhundert. 1902. Bd. I, 1. S. XVIII.
Klob: Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen Oper. 1903.
Puttmann: Zur Geschichte der deutschen komischen Oper. 1903/4 „Musik" 23/24.
Brückner: Georg Benda und das deutsche Singspiel. 1904. Sammelb. d. I M G. V. S. 571 ff.
Istel: Die komische Oper, eine historisch-ästhetische Studie. 1905.
Komorzinski: Der Freischütz und das ältere deutsche Singspiel. 1906. Neue Zeitschrift f. Musik 27. S. 15.
Krone: Wenzel Müller. Dr.-Diss. Berlin 1907.

„Zum Andenken Johann Adam Hillers"), in dem er das Leben und Wirken Hillers eingehend besprach. Allerdings rief dieser Aufsatz sofort einen lebhaften und, wie sich bei näherer Prüfung ergab, vollkommen berechtigten Protest von seiten Nicolais hervor, der mit Hiller persönlich befreundet gewesen war. (Neue Berlinische Monatsschrift, Januar 1805.) Mit Entrüstung stellte er die vielen Irrtümer des Rochlitzschen Artikels fest. Aber das Schicksal fügte es, daß nur der Rochlitzsche Aufsatz in der vielgelesenen Musikzeitung bekannt wurde; denn auf ihn lassen sich fast alle Urteile, die man über die Hillerschen Singspiele sowie über seine Persönlichkeit liest, zurückführen. Der Nicolaische Artikel fand dagegen keine Beachtung.

Es soll im folgenden versucht werden, die Nachrichten über die ersten deutschen Singspiele zu berichtigen und zu ergänzen und die mannigfachen Beziehungen aller Art klarzulegen, die die ersten deutschen komischen Opern mit ihren ausländischen Vorbildern verbinden, um dadurch ein festeres Urteil über ihre musikgeschichtliche Stellung gewinnen zu können.

Es sei mir gestattet, an dieser Stelle meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Hermann Kretzschmar, der mir bei meinen Arbeiten seinen gütigen Rat zuteil werden ließ, meinen wärmsten Dank auszusprechen, ebenso Herrn Professor Dr. Max Friedlaender, dessen Seminar ich längere Zeit besuchen durfte, und der mir in außerordentlich entgegenkommender Weise viele seltene Bücher aus seiner Bibliothek zur Einsicht überließ. Ferner möchte ich Herrn Oberbibliothekar Professor Dr. Albert Kopfermann-Berlin herzlich danken für die liebenswürdige Bereitwilligkeit, mit der er mir die Literatur zur Verfügung stellte, sowie den Herren Kirst, Bibliothekar der Königl. Hochschule für Musik in Berlin, Tiersot-Paris und Aveling-London, deren freundlichem Entgegenkommen ich manche wichtige Aufklärung verdanke.

Berlin im Oktober 1907.

Georgy Calmus.

Der Teufel ist los oder Die verwandelten Weiber.

Text von Christian Felix Weiße, Musik von Standfuß.

Erste Aufführung Leipzig, 6. Oktober 1752.

Während im ersten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts in Frankreich und England die nationalen derb-komischen Singspiele nicht allein von den unteren Schichten der Bevölkerung, sondern auch bereits von der Hofgesellschaft und allen Gebildeten mit größtem Beifall aufgenommen wurden[1]), und man in Paris die mit gallischem Salz stark gewürzten Vaudeville-Opern und Parodien der Jahrmarktsbühnen von *St. Germain* und *St. Laurent*, in London die *Beggar's Opera* und ihre Nachahmungen belachte, wurde die deutsche Bühne nach dem Ende der Hamburger Oper wieder ausschließlich von dem italienischen Musikdrama und der *opera buffa* beherrscht[2]). Neben den fürstlichen Opernhäusern, die verhältnismäßig nur wenigen zugänglich waren, sorgten vorzügliche herumwandernde italienische Truppen, wie die von Mingotti, Locatelli und Nicolini für die Bekanntschaft und Verbreitung der neuesten italienischen Werke[3]), und somit schien für die Begründung eines nationalen deutschen Singspiels nirgends ein geeigneter Boden zu sein. Die deutsche Spieloper verdankt nun aber die ersten Anregungen zu ihrer Entstehung keineswegs irgend welchen idealen oder nationalen Bestrebungen, sondern vielmehr der Geldnot der damaligen deutschen herumwandernden Schauspielergesellschaften, die bekanntlich noch in den vierziger Jahren ein trauriges und wenig geachtetes Dasein fristeten und erst durch Gottsched's Anregungen sowie durch die Bemühungen der Prinzipalin Neuber und deren Nachfolger Schönemann und Koch zu Ansehen gebracht wurden[4]). Ein Hauptbestreben jener Direktoren mußte es aber dabei

1) Font: Favart, L'opéra comique et la comédie vaudeville, S. 90 f.

2) Kretzschmar: Das erste Jahrhundert der deutschen Oper, Sammelbände der IMG. III.

3) Blümner: Geschichte des Theaters in Leipzig, S. 77; vgl. auch Kretzschmar: Zum Verständnis Gluck's, Peters Jahrbuch X, S. 67.

4) Plümicke: Entwurf einer Theatergeschichte in Berlin, S. 188.

stets bleiben, möglichst gute Kassenstücke ausfindig zu machen, und das brachte zuerst Schönemann auf den Gedanken, sich einer solchen nicht-italienischen, durch großen Beifall im Ausland bereits bewährten, derb-komischen Posse mit Gesangseinlagen zu bemächtigen. So haben wir denn den äußeren Anlaß zu den ersten deutschen Singspielen in England zu suchen.

In London war am 29. Januar 1728 zum ersten Mal mit ungeheurem Erfolg die »*Beggar's Opera*« von Gay und Pepusch aufgeführt worden. Dieses höchst witzige, geistreiche und in seiner Gattung ganz einzigartige Stück bildete unter anderem auch eine scharfe Satire auf die alte *opera seria*, die ja damals schon in Italien selbst heftige Angriffe hatte erleiden müssen. Im Gegensatz zur italienischen Oper, deren Sprache dem englischen Publikum zum größten Teil unverständlich war, wurde die *B. O.* englisch aufgeführt und die italienische Musik in außerordentlich humoristischer Weise durch englische Volkslieder parodiert. Das Rezitativ hatte man der besseren Verständlichkeit wegen, natürlich auch in parodistischer Absicht, durch den gesprochenen Dialog ersetzt. Die *Beggar's Opera* fand in England sofort eine Unmenge Nachahmungen, die, wie solche fast stets, sich nur an die äußerlichste Technik ihres Vorbildes hielten, Geist und Witz meist ganz vermissen ließen und, was hier mit am meisten interessiert, die Volkslieder nicht mehr parodistisch verwendeten. Man nannte diese Gattung von Stücken der eingelegten »*Ballads*« d. h. Tanzlieder wegen, »*Ballad Operas*«.

Eine der ersten dieser Nachahmungen, die mit dem Original fast nichts mehr gemein hatte, rührte von einem Iren namens Coffey her und war betitelt: *The devil to pay, or the wives metamorphos'd* (1728). Die Musik zu diesem Stück bestand teils in Volksliedern, teils war sie von einem gewissen Seedo neu hinzukomponiert worden[1]). Coffey hatte mit dieser lustigen Verwandlungsposse solchen Erfolg, daß er noch einen zweiten Teil: »*The merry cobler*« (Der lustige Schuster) dazuschrieb[2])

---

1) In den Ankündigungen von Sammelbänden aus der damaligen Zeit findet man seinen Namen neben Händel, Bononcini und anderen.

2) Für den ersten Teil benutzte Coffey die Farce eines englischen Schauspielers Zevon, der Ende des siebzehnten Jahrhunderts lebte. (Vgl. Hiller's »Wöchentliche Nachrichten«, Bd. II, S. 165.) Hiller teilt mit, daß Coffey und ein gewisser Mottley eine Operette aus Zevon's Stück gemacht hätten und jeder anderthalb Akte bearbeitet habe. Der englische Theaterdirektor Cibber soll es dann wieder verändert haben, indem er die Posse zu einem Akt zusammenzog und ein paar Lieder, darunter eins von Lord Rochester, dazusetzte. (Vgl. Riemann: Opernhandbuch.) Nach dem, in Herrn Professor Max Friedlaender's Besitz befindlichen Exemplar, finden sich aber in der betreffenden *Ballad opera* nur Volkslieder und, den Überschriften nach, mehrere Melodien von Seedo. Hiller folgte einer Geschichte der englischen Schaubühne aus »*the gentleman's Magazin*«, 1761.

(1735). Diese beiden Coffey'schen Stücke scheinen die einzigen ihrer Gattung gewesen zu sein, die auch in Deutschland, Frankreich und Italien Neubearbeitungen erlebten[1]).

Die literarischen Beziehungen, die zwischen England und Deutschland stets äußerst rege waren, machten sich auch in diesem Fall geltend. Ein Geheimrat, späterer Minister von Bork, der längere Zeit preußischer Gesandter in London war, derselbe, der zuerst den Julius Caesar von Shakespeare in deutsche Prosa übersetzt hatte, übertrug wörtlich den »*devil to pay*«[2]), der nun im Jahr 1743 zum erstenmal unter dem Titel: »Der Teufel ist los oder Die verwandelten Weiber« von der Schönemannschen wandernden Theatertruppe, also in recht anspruchsloser Umgebung, wahrscheinlich mit den englischen Originalmelodien in Berlin aufgeführt wurde[3]). Das englische Stück machte einen »erstaunlichen Lärm« und jeder war bemüht, Abschriften davon zu erhalten[4]). Da aber aus einer Art Neid Schönemann gegen das Komödiendrucken war, ebenso wie früher die Neuberin und später Koch, weil die Unternehmer ihre Kassenstücke nicht gern weitergaben, so blieb es Manuskript[5]) und

---

1) Vgl. »Die Beggar's Opera von Gay und Pepusch«. Sammelbände der IMG. VIII, S. 286 ff.

2) Chronologie des Theaters S. 102.

3) Chronologie S. 109. Den Schönemannschen Theaterzettel aus Hamburg teilt Brückner mit: a. a. O., S. 605.

4) Plümicke: a. a. O., S. 198 f.

5) Devrient: Geschichte der Schauspielkunst II, S. 76 — Fürstenau: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof zu Dresden II, S. 352 — Minor: Christian Felix Weiße, S. 131 — Friedlaender: a. a. O. Bd. I, S. XLV berichten alle von einem großen Mißerfolg den Schönemann mit dem englischen Stück geerntet habe. Aus dem Verlauf der Geschichte muß man schließen, daß Plümicke's Darstellung die richtige ist. Das Stück muß entschiedenen Erfolg gehabt haben, sonst wäre man nicht immer wieder darauf zurückgekommen. Als Beleg dafür diene auch folgende Aufzählung der verschiedenen Bearbeitungen der Zevon'schen Posse:

1. *Devil to pay*, Text von Coffey, Musik Volkslieder und Seedo, London 1728.
2. *Der Teufel ist los*, Text von v. Bork, Musik engl. Orig.-Melodien, Berlin 1743.
3. *Die verwandelten Weiber*, Text von Weiße, Musik Standfuß, Leipzig 1752.
4. *Le diable à quatre*, Text von Sedaine, Musik Parodien, Paris 1756.
5. *Der lustige Schuster*, Text von Weiße, Musik Standfuß, Lübeck 1759.
6. *Die verwandelten Weiber*, Text von Weiße, Musik Hiller, Leipzig 1766.
7. *Der lustige Schuster*, Text von Weiße, Musik Schweizer, Weimar 1769.
8. *Die verwandelten Weiber*, Text von Weiße, Musik Weber, Heilbronn 1775.
9. *Lustige Schuster*, Text von Weiße, Musik Weber, Heilbronn 1776.
10. *Il diavolo à quattro*, Text von —, Musik Portugal, Venedig 1797.
11. *Le diable à quatre*, Text von Creuzé de Lesser, Musik Solié, Paris 1806.
12. *Le diable à quatre*, Text von —, Musik Jonas, Paris 1843.
13. *Le diable à quatre*, Text von —, Ballet von Adam, Paris 1845.
14. *Die Frau Meisterin*, Text von Costa, Musik von Suppé, Wien 1868.

(7.—14. nach Riemann, Opern-Handbuch.)

Schönemann behielt das alleinige Aufführungsrecht. 1750 wurde die Posse in der Borck'schen Bearbeitung von ihm auch zum erstenmal in Leipzig gespielt[1]).

Es ist nun nicht genau ersichtlich, ob Schönemann die alten englischen Melodien bei seinen Aufführungen beibehalten hat oder bereits neue komponieren ließ. Es heißt, die Posse sei, wie es damals für die deutschen Komödianten Mode war, leicht und ohne viel Instrumente komponiert gewesen[2]). Daraus könnte man vielleicht auf das Vorhandensein anderer Melodien schließen[3]). Spätere Berichterstatter melden einstimmig, daß die englischen Lieder benützt worden seien, fügen aber hinzu, man habe sie ohne Begleitung gesungen[4]). Das ist nun ein Irrtum, der wohl durch die englische Ausgabe der *Ballad Operas* entstanden ist. Dort wurden die Melodien, ebenso wie in den französischen Vaudeville-Operetten, fast immer ohne den Baß in den Text gedruckt, doch ist das kein Beweis, daß man ihn auch bei der Aufführung fortließ. Die vorhandenen Bässe in einigen *Ballad Operas* beweisen das[5]), ebenso ein »*Symphonie*« bezeichnetes kleines Zwischenspiel in einem der Seedo'schen Lieder im *devil to pay*[6]). Vielleicht wird sich das Akkompagnement bei Schönemann nur auf ein Cembalo beschränkt haben, das ja aber auch genügte, um den Sängern den Ton anzugeben.

Im selben Jahr (1750) versuchte Koch, ein früheres Mitglied der Neuber'schen Truppe, eine eigene Gesellschaft zusammenzubringen. Leicht wurde ihm das in der ersten Zeit durch die Schönemann'sche Konkurrenz nicht gemacht. Da kam ihm sein Freund Christian Felix Weiße zu Hilfe, der sich schon immer lebhaft für's Theater interessiert hatte. Durch die übersetzten italienischen Intermezzi, die Koch aufführte und die seine Kasse noch am besten füllten, wurde er dazu angeregt, Schönemann's gutes Zugstück neu zu bearbeiten[7]). Koch's Korrepetitor Standfuß schrieb die Musik dazu, und damit hatte der arme Koch das nötige Rettungsmittel gefunden[8]). »Der Teufel ist los, oder die verwandelten Weiber« kam am 6. Oktober 1752 zum ersten Mal in Weiße-Standfuß'scher Bearbeitung auf die Bühne und erhielt einen ganz außerordentlichen

---

1) Chronologie S. 146.

2) Chronologie S. 109.

3) Der von Brückner mitgeteilte Theaterzettel (a. a. O.) gibt darüber keinen Aufschluß.

4) Plümicke: a. a. O., S. 193; Devrient; a. a. O. II, S. 76; Fürstenau: a. a. O. II, S. 352.

5) Vgl. die dritte Ausgabe der *Beggar's Opera* 1729, ebenso *Ballad Operas* II, Nr. 3, Königl. Bibliothek Berlin.

6) Sammelbände der IMG. VIII, S. 323.

7) Minor: a. a. O., S. 133 f.

8) Weiße, Selbstbiographie, Leipzig 1767.

Erfolg[1]). Von diesem Tag an rechnete man die Entstehung der deutschen komischen Oper[2]). Erst 1759 wurde dann der zweite Teil »der lustige Schuster«, ebenfalls in Weiße-Standfuß'scher Bearbeitung, in Lübeck aufgeführt, wohin Koch inzwischen mit seiner Truppe infolge des siebenjährigen Krieges verschlagen worden war[3]).

Der Inhalt der lustigen Posse ist folgender:

Jobson (bei Weiße Jobsen Zeckel) ein »Psalmen singender Schuster«, ist ein roher, dem Trunk ergebener Patron, der seine sanfte, hübsche Frau Nell (Lene) übel behandelt. Sie sind Untertanen eines »ehrenhaften Landedelmannes«, der den bezeichnenden Namen Sir John Loverule, bei Weiße Herr von Liebreich, trägt. Dieser wegen seiner Gastfreiheit beliebte Herr hat schwer unter dem zänkischen Charakter seiner Gattin zu leiden. Eines Abends erscheint hei Nacht und Nebel ein Zauberer, dem die böse Edelfrau sogleich die Türe weist, der aber von der guten Schusterin freundlich aufgenommen wird. Um Beiden den verdienten Lohn zu geben, verwandelt er sie. Nell schwelgt in der Gestalt der Lady Loverule im Genuß des Reichtums und der guten Behandlung seitens ihres neuen Gatten, und die Edelfrau wird durch die strenge Zucht bei dem stets »schlagfertigen« Schuster sanft und bereut ihre Fehler. Zum Schluß erscheint der Zauberer wieder und verwandelt die Frauen zurück. Nell geht reichbeschenkt, aber mit etwas süßsaurem Lächeln zu ihrem Jobson, und Sir Loverule, dem die Schusterfrau auch schon recht gefallen hatte, ist zuletzt doch entzückt im Besitz seiner nunmehr liebenswürdigen rechtmäßigen Gemahlin. — In dem zweiten, weitaus schwächeren Teil wird der grobe Jobsen durch ein plumpes Intriguenspiel sanft und gefügig gemacht.

Der Text bot also eine Reihe wirkungsvoller und komischer, wenn auch schon damals nicht ganz neuer Situationen[4]).

Weiße's erste Bearbeitung liegt leider nicht vor, doch scheint er schon damals das Stück ausgedehnt und mehrere Lieder neu hinzugefügt zu haben. Gemeinsam ist aber sowohl der englischen wie der deutschen Fassung, daß der Hauptwitz in den kräftigsten Schimpfworten und vor allen Dingen in einer Unmenge Prügel besteht, die sowohl von dem Schuster als auch von der Edelfrau aufs reichlichste ausgeteilt werden.

Den größten Anziehungspunkt bildete in dieser neuen Bearbeitung zweifellos die Musik von Standfuß. Persönlich ist leider bis jetzt wenig von ihm bekannt und beschränkt sich auf eine ganz kurze Notiz in Gerber's Tonkünstlerlexikon, die durch die wenigen Angaben in der Chronologie

---

1) Chronologie S. 160.

2) Chronologie S. 159.

3) Chronologie S. 202. Im selben Jahr schrieb Standfuß noch die Musik zu einer Operette »Jochem Tröbs, oder der vergnügte Bauernstand«, Text von Ast, einem Mitglied der Koch'schen Truppe (vgl. Chron. ebenda). Die Musik scheint verloren, ebenso der Text.

4) Es sei erinnert an das Vorspiel zu Shakespeare's »Widerspänstigen Zähmung« oder an Calderon's »Leben ein Traum«.

teilweis bestätigt wird. Standfuß stand ums Jahr 1750 als Balletgeiger bei der Kochischen Schauspielgesellschaft und soll bereits um 1757 in Hamburg im Hospital gestorben sein. Da aber seine Musik zu der verloren gegangenen Operette »Jochem Tröbs« aus dem Jahr 1759 stammte, so wäre das Datum seines Todes wohl später anzusetzen.

Die Musik von Standfuß zu den beiden Teilen des »Teufels« ist von neueren Schriftstellern fast stets so dargestellt worden, als sei sie unter jeder Kritik gewesen[1]) und verdiene überhaupt keine Beachtung. Man bezeichnete sie als »ärmlich«[2]) »platt« und »alltäglich«[3]) oder überging sie auch ganz mit dem Bemerken, daß sie sich nicht lange zu halten vermocht hätte. Es ist aber ein völliger Irrtum anzunehmen, als habe erst Hiller das Interesse des Publikums für die musikalische Seite des Singspiels wachgerufen. Im Gegenteil, wäre man nur der possenhaften Handlung wegen ins Theater gegangen und hätte die Standfuß'sche Musik nicht so außerordentlichen Erfolg gehabt, so wäre Koch vielleicht niemals auf den Gedanken gekommen, die Gattung des Singspiels weiter zu pflegen, da er es ja nur vom Standpunkt des guten Kassenstückes aus betrachtete. Für das deutsche Singspiel ist es daher von höchster Bedeutung geworden, daß gleich der erste Komponist, der sich damit beschäftigte, eine ausgesprochene Begabung für das heitere Genre besaß und ein musikalischer Humorist war, wie er für die Komposition dieser derb-komischen Posse gar nicht besser gefunden werden konnte. All die Bezeichnungen, die man Hillers späteren Gesängen so freigebig zu spenden pflegt, wie »unwiderstehlicher Humor«, »derbe Lustigkeit«, »frische Melodien«, »volkstümlicher Ton« u. s. w. sind meist mit viel größerer Berechtigung den Standfuß'schen Kompositionen beizulegen.

Standfuß kannte zweifellos die englischen Melodien; denn er verwendet sehr häufig den dort ausschließlich gebrauchten Tanzrhythmus und beschränkt sich auch nach der Vorlage meist auf kleine Formen. Aber ebenso wie Weiße sich bei seiner Bearbeitung entschieden etwas von der großen italienischen Oper beeinflussen ließ, so war es auch bei Standfuß der Fall. Wenn er kompliziertere Empfindungen zu illustrieren hat, wie z. B. Lenes Bedenken, ob sie sich dem Junker anvertrauen könne, oder nicht, (Lustige Schuster Akt III N. 4) oder wenn der Edelmann seine Betrachtungen anstellt, (ebenda, Akt II, S. 57 Kl. Ausg.) so greift er nach der größeren Arienform und der Ausdrucksweise der italienischen Oper. Seine Orginalität und Bedeutung liegt aber in der humorvollen Ausmalung drastisch-komischer Situationen, und wenn ihm auch, wie

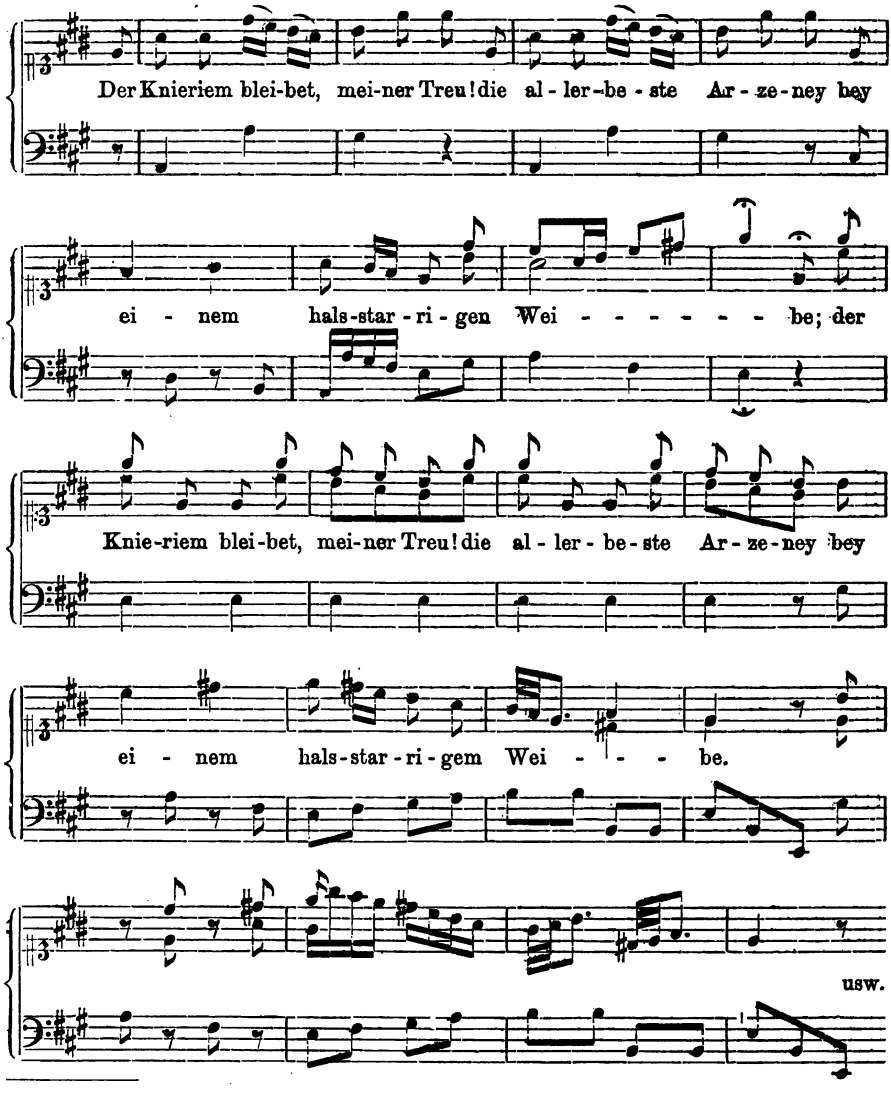
1) Der erste, der Standfuß gerechter wird, ist Friedlaender: Das deutsche Lied usw. in der Vorrede.

2) Schletterer: a. a. O., S. 137.

3) Peiser: a. a. O., S. 44.

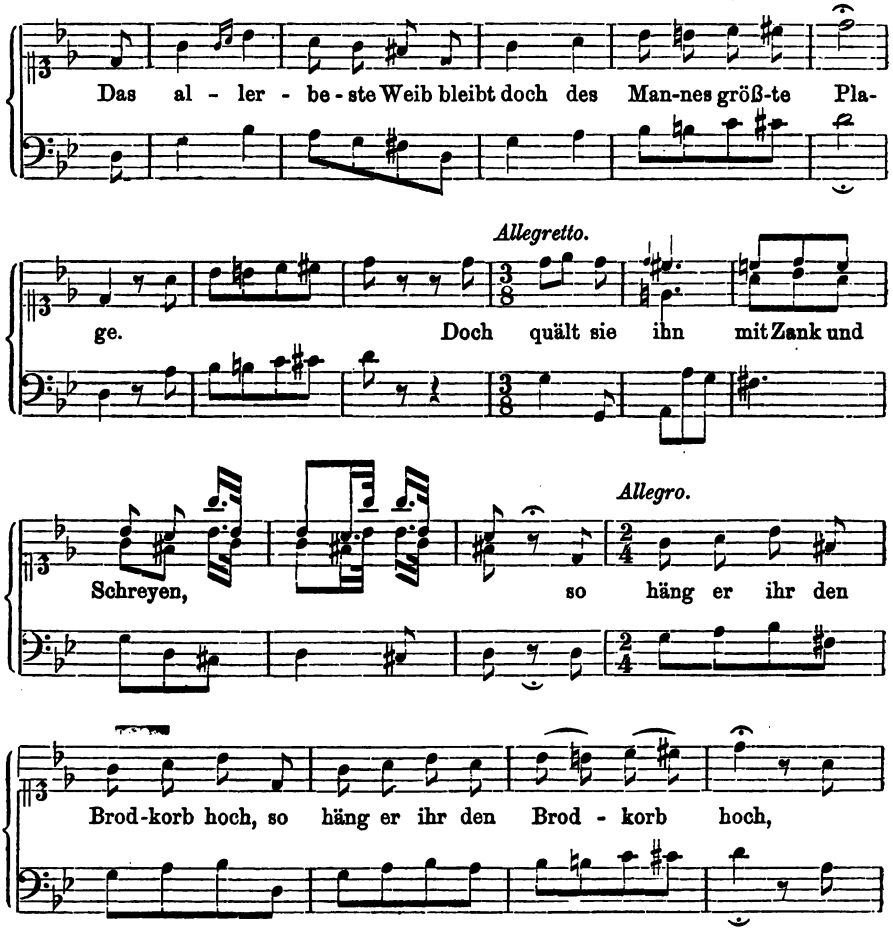
seine Zeitgenossen sagten, »die höheren Kenntnisse, die ein echter Komponist besitzen muß, mangelten« [1]), und er zu seinen lustigen Melodien oft nur steife Bässe schreiben konnte, so gab man doch auch damals zu, daß »eine gewisse Munterkeit, ein im niedrig komischen nicht unglücklicher Ausdruck und hin und wieder ein launischer Einfall dieselben reichlich ersetzten« [2]).

Wenn Jobsen z. B. den gewiß nicht anmutenden Text singt:

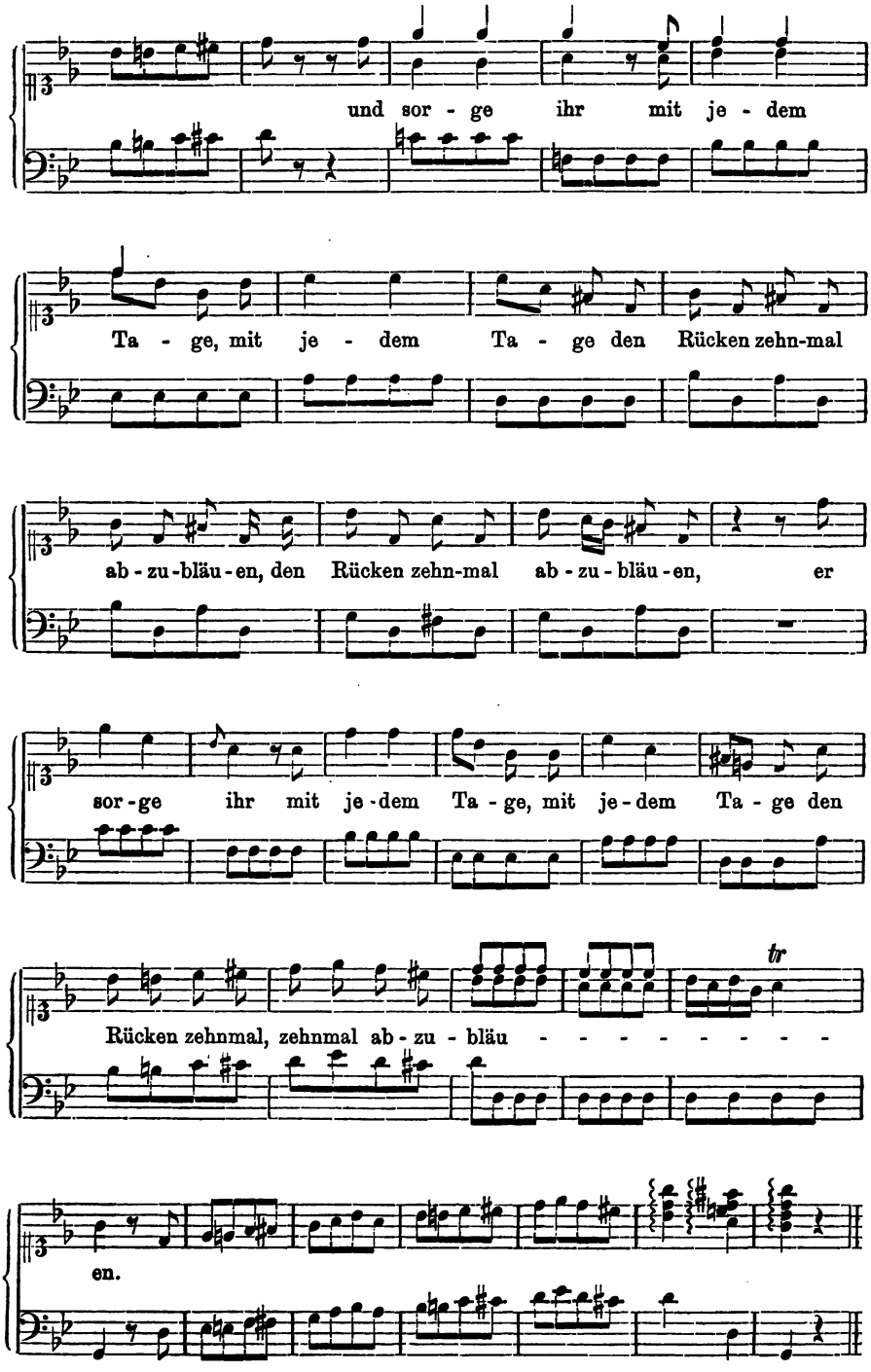


1) Chronologie S. 161.
2) Hiller: Vorrede im Klavierauszug zum »Lustigen Schuster«.

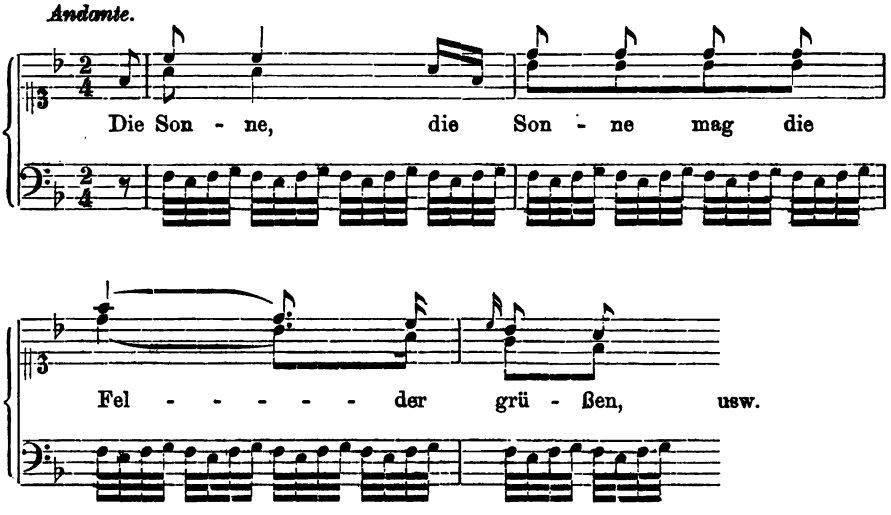
so mildert die muntere Melodie mit ihrem etwas behäbigen Tanzrhythmus den Eindruck der Worte und zeigt den groben Schuster mehr als einen gutmütigen Polterer, dessen Zornesausbrüche nicht so böse gemeint sind. — Wie drollig schildert er das ungeduldige Pochen an der Tür in Jobsens Lied »Es war einmal ein junges Weib«[1]), oder den tätigen Knieriem in Jobsens Eingangslied zu den »verwandelten Weibern«. Wie mürrisch klingt der unhöfliche Anfang: »Das beste Weib ist doch des Mannes ärgste Plage«. Wie zärtlich wird aber plötzlich der besorgte Gatte bei den Worten: »und sorge ihr mit jedem Tage, mit jedem Tage« und wie drastisch, unvermittelt und geradezu greifbar deutlich platzt darauf der unvermutete Schluß hinein: »den Rücken täglich abzubläuen!«



1) Abgedruckt bei Bernhard Seyfert: Das musikalisch-volkstümliche Lied 1770—1800. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft Bd. X, 1894, im Anhang.


und sor - ge ihr mit je - dem
Ta - ge, mit je - dem Ta - ge den Rücken zehn-mal
ab - zu - bläu - en, den Rücken zehn-mal ab - zu - bläu - en, er
sor - ge ihr mit je - dem Ta - ge, mit je - dem Ta - ge den
tr
Rücken zehnmal, zehnmal ab - zu - bläu - - - - - - - - -
en.

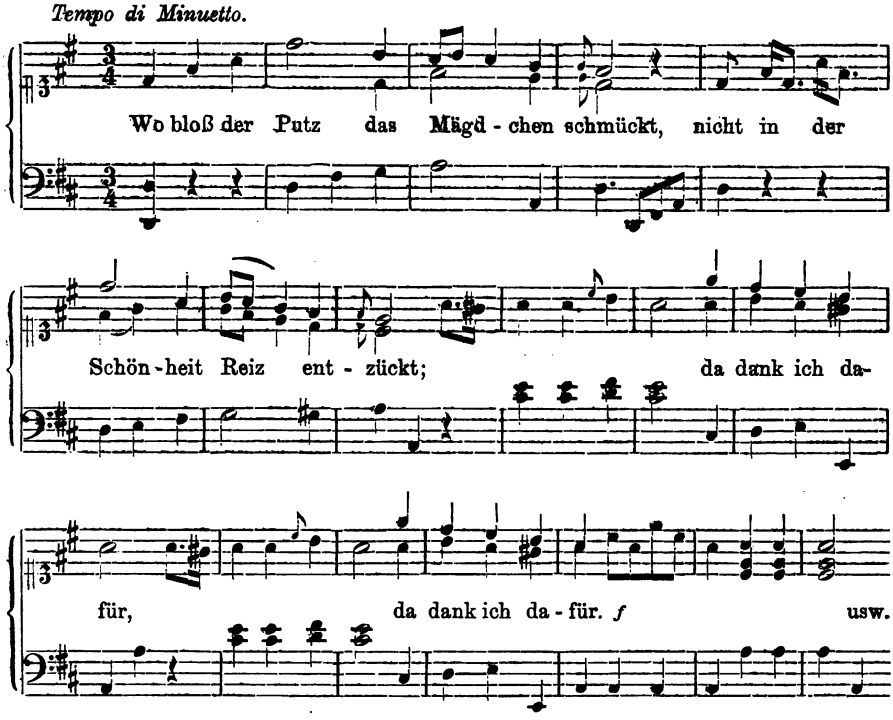
Die Refrains auf tralala, die Standfuß mehrfach anbringt, vielleicht nach dem Muster französischer Vaudevilles, klingen auch so vergnügt, daß man ordentlich meint, den lustigen Schuster auf der Bühne herumspringen zu sehen, z. B. im »lustigen Schuster« Klavier Auszug S. 8. »Was schiert mich das Glücke« oder S. 87 »Sonst rufte mich der Branntewein«. Sehr zartfühlend waren allerdings, wie man sieht, die Texte nicht, die Standfuß zur Verfügung standen. Daher kam auch manchmal ein überderber Effekt zu stande. So läßt er z. B. die Lene in einer Soloszene morgens früh am Spinnrad zu ihrem in der Begleitung emsig schnurrenden Rädchen ein etwas schleppendes Lied singen, in dem sie sich beklagt, daß sie so früh aufstehen müsse, während die feinen Damen so lange liegen bleiben könnten, als sie Lust hätten.



Nach der ersten Strophe hält sie ermüdet inne, langsame Synkopen in der Begleitung illustrieren, wie sich Lene dehnt und streckt, und schließlich stößt sie ein herzhaftes Gähnen aus, das durch einen Oktavensprung in die Tiefe höchst naturgetreu nachgeahmt wird. Dergleichen realistischen Darstellungen begegnet man häufiger z. B. in Lenes Klage: »Wenn Jobsen läuft, sein Geld versäuft«, bei der sie schließlich an zu weinen fängt[1]). Aber Standfuß fand doch auch Töne, um den feingebildeten Edelmann zu charakterisieren. Ein zierliches, etwas gravitätisches Menuett gibt davon Zeugnis. Der Herr von Liebreich singt dazu eine von Weiße eingelegte moralische Betrachtung.

---

1) »Lustige Schuster«, Klavierauszug Nr. 8. Abgedruckt bei Max Friedlaender: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Bd. I, 1, S. 258.



Diese wenigen Beispiele genügen schon, um es verständlich erscheinen zu lassen, daß Standfuß' Melodien so großen Beifall beim Publikum erregten. In ihrer derben Lustigkeit und der handgreiflichen Deutlichkeit des musikalischen Ausdrucks enthalten sie wirklich echt niederdeutsche volkstümliche Elemente. Schletterer und nach ihm Kleefeld[1]) meinen, daß Telemann als der Vater des deutschen Singspiels anzusehen sei. Dessen Humor ist aber, z. B. in der ungleichen Heirat[2]) ganz der neapolitanischen Buffooper nachgebildet und völlig anders geartet als Standfuß' launige, derb-komische Einfälle. Auch in der damaligen deutschen Lied- und Odenkomposition findet sich kaum etwas Ähnliches. Eine Ausnahme macht vielleicht das Duett »die Haushaltung«, Text von Lessing mit der Musik von Valentin Herbing[3]), der hier, vielleicht aber von Standfuß beeinflußt, einen ähnlichen derb- humoristischen Ton anschlägt wie dieser. Standfuß' frische Melodien brachten eine Musik, die sich so originell dem lustigen Text anpaßte, und die dabei auch so allgemeinverständlich war, daß es dadurch möglich wurde, eine in Deutschland

1) Kleefeld: Das Orchester der Hamburger Oper. Sammelbände der IMG. II S. 229.

2) Vgl. Ottzenn: Telemann als Opernkomponist. Musikbeilagen S. 31 f.

3) Valentin Herbing: Musikalische Belustigungen. Leipzig 1758.

bis dahin unbekannte Kunstgattung einzubürgern. Auch Standfuß' Nachfolger, Johann Adam Hiller, der damit beauftragt wurde, dessen Melodien zu revidieren und eventuell durch neue zu ersetzen, ist eifrig bemüht, seinem Vorgänger diesen Ruhm nicht streitig zu machen. Als ein auswärtiger Rezensent[1]) geäußert hatte, daß Hiller die Standfuß'sche Musik zu den beiden Stücken lieber ganz und gar hätte durch eigene ersetzen sollen, schrieb er in dem Vorbericht zum Klavierauszug des »lustigen Schuster«:

». . . . . ich würde in diesem Fall einen kleinen Neid verraten, wenn ich das, was dem Publikum Jahre lang gefallen hat, geflissentlich zurückhalten, und ihm dafür meine eigenen Erfindungen unterschieben wollte. Herr Standfuß hat das Verdienst, die ersten Versuche des komischen Gesanges auf dem deutschen Theater gemacht zu haben. Der Geschichte des Theaters kann einst daran gelegen sein, über diesen Umstand Beweise in den Händen zu haben.«

Aber auch Standfuß' Melodien mitsamt dem vergnüglichen Text hätten wohl allein nicht genügt, um das deutsche Singspiel so in Aufnahme zu bringen, wenn nicht noch eins hinzugekommen wäre, nämlich eine ganz vortreffliche Aufführung[2]). Durch Reichard's[3]) und Rochlitz'[4]) Schilderungen verbreitete sich die irrige Meinung, daß diese ersten Operetten derartig fürchterlich gesungen worden seien, daß musikalische Ohren es kaum hätten ertragen können. Das entspricht aber nicht den Tatsachen. Koch konnte freilich keine italienischen Primadonnen bezahlen, die ihm aber auch bei Aufführung dieser derb-komischen Posse herzlich wenig genützt haben würden. Hierbei kam es, wie bei allen Stücken ähnlicher Art, hauptsächlich auf eine flotte, vorzügliche Darstellung an, und daß gerade die großen Sänger und Sängerinnen der damaligen Zeit darin fast gar nichts leisteten, ist eine Klage, der man nur allzu häufig begegnet[5]). Koch verfügte aber damals über ein Personal, das dieses Stück mit seinen frischen, nicht allzuviel Kunst erfordernden Melodie-Einlagen so lebendig und gut darstellen konnte, wie man es in jener Zeit gewiß nirgends besser hätte haben können. Da musikalische Aufführungen bei ihm nichts Neues mehr waren, so hatte er 1752 nicht allein mehrere stimmbegabte Schauspieler und -spielerinnen, sondern auch einige direkt unter der Rubrik »Sänger« aufgeführte Mitglieder bei seiner Truppe[6]). Eine Jungfer Kornthalin wird als gute Altistin genannt,

1) Wahrscheinlich in den »Hamburger Unterhaltungen« I, S. 547.

2) Chronologie: S. 160.

3) Reichard: Über die deutsche komische Oper, S. 14. Briefe eines aufmerksamen Reisenden II, zweiter Brief.

4) Rochlitz: a. a. O., S. 853.

5) Scheibe: Kritischer Musikus I, S. 55.

6) Schildereyen der Kochischen Schaubühne, Leipzig 1755.

die sich allerdings besser zur *Opera* als zum *Intermezzo* geschickt hätte. Ihr Partner war ein Tenorist Aulhorn. Einen ganz ausgezeichneten Komiker und Bassisten besaß er in einem gewissen Bruck, der auch in der Rolle des Schusters im »Teufel« berühmt wurde. Als er 1765 starb, ersetzte ihn Löwe, der aber nicht so fein komisch wie sein Vorgänger gewesen sein soll[1]). Koch selbst konnte gar nicht singen, und wenn erzählt wird[2]), das unübertrefflich komische und meisterhafte Spiel Koch's in der Rolle des Schusters habe den Vorstellungen dieser Operette den durchgreifenden Erfolg verschafft, so ist das wieder ein Irrtum, der durch Rochlitz verbreitet worden ist. Koch's größte Darstellungsgabe lag auf dem Gebiet des feinen Lustspiels, und eins seiner vielen Verdienste war es, die Molière'schen Stücke, die er bei seiner Anwesenheit in Straßburg von einer französischen Truppe gesehen hatte, in Deutschland eingeführt zu haben. Seine Glanzrollen waren Partien wie »der Geizige«, und »der eingebildete Kranke«[3]). In den Singspielen hat er dagegen niemals mitgewirkt[4]). Eine gute Kraft dafür scheint er in seiner Frau besessen zu haben. Madame Kochin zählte um 1752 ungefähr zwanzig Jahre, war sehr schön, besaß eine gute Stimme und spielte die Rollen der schalkhaften Liebhaberinnen[5]). Wie aber die Geschichte der englischen *Beggar's Opera* mit dem Namen der Schauspielerin Miss Fenton, die der französischen *opéra comique* mit dem Ruhm der Madame Favart verbunden ist, so dankt das erste deutsche Singspiel einen großen Teil seines Erfolges dem Talent der Jungfer Steinbrecherinn, die im selben Alter wie Frau Koch stand und mit ihrer Mutter zur Truppe gehörte. Selbst die Gottsched'sche Partei, die aus später noch näher zu erörternden Gründen diesem Stück höchst feindselig gegenüberstand und alles tat, um es beim Publikum in Mißkredit zu bringen, gab zu, daß die süße Stimme und die blauen Augen der Schusterin höchst erfreulich gewesen seien[6]). Man fand, daß sie »die dummen Rollen wie . . . . im englischen Teufel . . . . unverbeßlich« darstelle[7]). Weiße legte ihr später den Ehrentitel einer »deutschen Favart« bei[8]). Mit welchen Kräften in den fünfziger Jahren das Orchester gebildet wurde, wissen wir nicht, wahrscheinlich wie in späteren Zeiten durch Stadtpfeifer, Studenten und Alumnen[9]). Die ersten Vorstellungen

1) Chronologie: S. 237.
2) Schletterer: a. a. O., S. 137.
3) Chronologie: S. 61.
4) Nicolai: a. a. O., S. 15.
5) Schildereyen.
6) Frau Gottsched: Der kleine Prophet von Böhmischbroda, S. 14 f.
7) Schildereyen.
8) Vorrede zu »Lottchen am Hofe«.
9) Wustmann: »Aus Leipzigs Vergangenheit«. Gesammelte Aufsätze. Leipzig 1 895,S. 332.

des »Teufels« im Jahr 1752 fanden in Leipzig in »Quand's Hof« statt, einem Etablissement, in dem vorher von der Neuberin und Schönemann gespielt worden war. Noch 1750 hatte Koch unter freiem Himmel spielen müssen[1]).

Der Erfolg dieses ersten Versuches war bedeutender als Koch hätte ahnen können; denn das Stück rief nicht nur lauten Beifall, sondern auch eine heftige Opposition hervor. Gottsched, der die Oper niemals hatte gelten lassen wollen und mit besonderem Behagen Addison's völlig satirisch gemeinten Worte: »daß nichts fähig sei, in Musik gesetzt zu werden, das nicht Unsinn sei«[2]), in vollem Ernst schon in früheren Kämpfen gegen das Musikdrama geschleudert hatte[3]), benutzte nun den Erfolg des »Teufels«, um einen regelrechten Federkrieg nach dem Muster der Pariser Buffonisten und Antibuffonisten zu eröffnen. Sein Ansehen war aber in der damaligen Zeit bereits derart gesunken, daß sich an diesen Streitschriften fast ausschließlich kleine und unbedeutende Geister beteiligten, und Gottsched selbst sich dabei die unangenehmsten Blößen gab und des öfteren in die peinlichsten und lächerlichsten Situationen geriet[4]). Der ganze Federkrieg erscheint uns bis auf ganz wenige Ausnahmen, z. B. das »Schreiben an den Herrn Direktor der Leipziger Schaubühne« und Rost's Gedicht: »der Teufel an den Herrn Professor«, beide von Gegnern Gottsched's verfaßt, äußerst schaal und witzlos. Daß neben dem starken französischen Einfluß, unter dem Gottsched stand, sich auch der englische geltend machte, wurde schon eben erwähnt. In den Pamphleten der Gottsched'schen Partei, die der feindlichen an Witz und Geist noch bedeutend nachstand, finden sich auch einige direkte, wenn auch nur äußerliche Anklänge an Addison's moralische Wochenschriften »*Tatler*« und »*Spectator*«, letztere von Frau Gottsched 1739—43 zum ersten Mal vollständig ins deutsche übertragen[5]). So ist z. B. der »Catalogus von allerhand nutz- und brauchbaren Meubles« (N. XIV) eine höchst schwächliche Nachahmung von Addison's amüsanter Ankündigung der Versteigerung des Hausrats vom Theaterdirektor Rich in London; und wenn in dem »Schreiben des Herrn K* in Z*« (N. V) erzählt wird, daß die Sängerinnen in Deutschland jetzt italienisch sängen, um

1) Minor: a. a. O., S. 18.

2) Drei satirisch-kritische Aufsätze von Addison usw. Sammelbände der IMG. IX, 1, S. 133.

3) Mizler: Musikalische Bibliothek 1752, Bd. III, S. 10. Gottsched's Antwort auf Hudemann's Abhandlungen von den Vorzügen der Oper vor Tragödien und Komödien.

4) Vgl. Minor: a. a. O., S. 144ff. und im Anhang die teils wörtlich, teils in sehr genauen Auszügen wiedergegebenen Streitschriften selbst, die er in einem Band zusammengeheftet auf der Königl. Bibliothek Berlin vorfand. (Ms. germ. 746.)

5) Vgl. Sammelbände der IMG. IX, Heft 1, S. 131.

den Zuhörern das Denken zu ersparen, dann ist das ebenfalls eine Reminiszenz aus Addison's satirischer Geschichte der italienischen Oper in England.

Der Schluß all dieser Streitigkeiten war schließlich, daß Gottsched den kürzern zog, sogar von der Bühne herab tüchtig ausgelacht wurde, und das Stück zu Koch's und des Publikums Freude weiter auf dem Repertoire blieb.

Weiße selbst legte übrigens sehr wenig Wert auf diese Bearbeitungen. In seiner Selbstbiographie schreibt er:

»Man weiß, was »der Teufel ist los«, bei seiner ersten Erscheinung vor ungefähr vierzehn Jahren für Lärm anrichtete. Der Fehler war, daß man diese kleine Schäkerei mit ganz fremden Augen ansah und nach den strengen Regeln der Komödie beurteilen wollte. Der Streit ist vorüber: Das Stück ist auf dem Theater geblieben.«

Vergleicht man allerdings diese ersten deutschen Singspieltexte mit gleichzeitigen französischen Stücken ähnlicher Art, deren Nachbildung Gottsched auch gelegentlich empfahl[1]), so erkennt man aufs neue, wie sehr die Deutschen vor Erscheinen Lessing's, ganz besonders in Bezug auf die Sprache, hinter den anderen Nationen zurückstanden, ein Übel, das gewiß noch immer als Folge des dreißigjährigen Krieges zu bezeichnen ist. Denn diese Stücke, denen doch ein entschiedener Vorstadtgeschmack anhaftete, waren nicht für ungebildete Bauern geschrieben, sondern wurden in Leipzig vor einem akademisch gebildeten Publikum von der damals besten Schauspielertruppe aufgeführt. Und dabei lobt bekanntlich Goethe noch ganz besonders in Dichtung und Wahrheit das gute Benehmen der Leipziger Studenten der damaligen Zeit und vergleicht es mit der großen Rohheit, die auf den Universitäten von Jena und Halle herrsche. Sieht man sich aber nun wieder die Stücke an, die vor dem »Teufel« auf dem deutschen Repertoire standen, so muß dieser schon als Fortschritt des guten Geschmacks gelten; denn wenn der Inhalt auch derb war, so war er doch nie anstößig, wie z. B. die Hamburger Texte, die aber auch noch in den fünfziger Jahren auf der Koch'schen Bühne aufgeführt wurden, so z. B. die »ungleiche Heirat« von Telemann[2]).

Die beiden Stücke wurden also weiter mit Erfolg gegeben und erlebten bald eine dritte Umarbeitung und zwar jetzt nach französischem Muster.

---

1) Minor: S. 391.
2) Minor: a. a. O., S. 133.

Die verwandelten Weiber.

Text von C. F. Weiße, Musik von Joh. Adam Hiller.

Erste Aufführung den 28. Mai 1766.

Weiße war in den Jahren 1759 und 60 als Erzieher eines jungen Grafen Geyersberg in Paris gewesen[1]) und hatte die französische *opéra comique* kennen gelernt, die sich seit dem dortigen Auftreten einer italienischen Buffo-Truppe (1752) in einem merkwürdigen Übergangsstadium befand. Schon seit Ende des siebzehnten Jahrhunderts war es in Paris Sitte gewesen, auf besonders erfolgreiche große Opern Parodien zu schreiben und aufzuführen[2]), die in vielen Fällen mehr eine lebendige, in die Tat umgesetzte und oft sogar anerkennende Kritik darstellten als eine Travestie bedeuteten, so daß die jeweilige Parodie schließlich mit zu dem durchgreifenden Erfolg einer großen Oper gehörte[3]). Zum größten Teil bestand die Musik dieser Spiele in Volksliedern, die teils wie im Quodlibet hintereinander gesungen wurden[4]), teils von gesprochenem Dialog unterbrochen waren. Besonders beliebte Melodien der großen Oper flocht man hier und da auch hinein[5]), doch scheint häufig die Parodie mit der Originalpartitur kaum in Zusammenhang gestanden zu haben[6]). Nach diesem alten Prinzip wurden nun auch die Buffo-Opern in Paris bearbeitet. Die italienische Musik mit ihren schnellen und pikanten Rhythmen und ihrer einschmeichelnden Melodik, die dem Pariser Publikum so außerordentlich gefallen hatte, wurde nun in solche Volkslieder-Potpourris eingestreut, und diese Pasticcios bildeten fast ein ganzes Jahrzehnt das Hauptrepertoire der opéra comique[7]).

Weiße hatten aber in diesen Stücken ganz besonders die Volkslieder gefallen, die von so sangbarer und faßlicher Melodie waren, daß sie vom Publikum sehr geschwind behalten und nachgesungen werden konnten

1) Minor: S. 34 ff.

2) Font: a. a. O., S. 40 ff.

3) Kretzschmar: Die *Correspondance littéraire* als musikgeschichtliche Quelle. Peters Jahrbuch 1903, S. 90.

4) Das »*Théâtre de Favart*« (8 Bände, Bibl. Nat. Paris und Kgl. Hochschule für Musik Berlin) enthält im ersten Band fünf durchweg gesungene Vaudeville-Parodien.

5) Tiersot: *La chanson populaire en France*, S. 509 und 516.

6) Favart's »*Les Indes dansantes*«, Parodie der Rameau'schen Ballet-Oper »*Les Indes galantes*« enthält z. B. zwischen 108 Liedern nur ein Stück der Originalpartitur: *La flamme se rallume encore.* (Théâtre de Favart I, Nr. 3.)

7) Vgl. dazu die betreffenden Kapitel bei Jansen: *Jean Jacques Rousseau.* Font: a. a. O. Spitta: *Rinaldo da Capua*, Viertelj. f. M. III, 1887. Pougin: »*Duni*« Ménéstrel, 46, 1879/80 und »*Monsigny et son temps*«, Ménéstrel 73, 12 ff.

und das gesellschaftliche Leben bereicherten[1]). Dies Gesellschaftslied wollte er nun auch in Deutschland einbürgern.

Das Coffeysche Stück war bereits nach Paris gekommen. Ein gewisser Patu hatte in zwei Bänden die *Beggar's Opera* und verschiedene ihrer Nachahmungen ins Französische übersetzt[2]), und Sedaine bearbeitete als sein Erstlingswerk danach den »*devil to pay*« unter dem Titel »*le diable à quatre*«[3]), indem er sich ziemlich genau an das englische Original hielt und in zwei Akten eine ebenso derbe Sprache und reichlich so viel Prügelszenen wie jenes brachte[4]). Musikalisch gehört der »*diable à quatre*« auch zu den eben erwähnten Pasticcios oder Parodien, in denen sehr viel Volkslieder, die meist als bekannt vorausgesetzt und daher nur durch die Überschriften bezeichnet wurden, mit echten und nachgeahmten italienischen Arien, deren Ursprung in den häufigsten Fällen schwer oder gar nicht festzustellen ist, und gesprochenem Dialog abwechseln[5]). Die erste Aufführung fand laut Titelblatt am 19. August 1756 statt.

Weiße arbeitete nun das Stück nach diesem Muster noch einmal um; doch dehnte er die Handlung auf drei Akte aus und schob eine Menge Soloszenen ein, die fast immer aus einem Monolog mit darauffolgendem Lied bestehen. Vor allem sorgte er für möglichst viel Gesangseinlagen, so daß dies neue deutsche Libretto 37 Gesänge gegen 18 des englischen Originals aufweist. Den gesprochenen Dialog behielt er nun nach englischem und französischem Muster bei.

Da Standfuß inzwischen gestorben war, so wandte sich Koch jetzt an Johann Adam Hiller, der sich kurz zuvor durch eine »Kantate auf die Ankunft der hohen Landesherrschaft« als »kein gemeiner Komponist« empfohlen hatte[6]). Er bat ihn, die Musik zu den neu hinzugekommenen Liedern zu schreiben und die Standfuß'schen Kompositionen zu revidieren, eventuell durch neue zu ersetzen.

---

1) Weiße: Selbstbiographie.

2) Grimm: *Correspondance littéraire* II, S. 29 ff.

3) Pougin, *Monsigny et son temps*, Ménéstrel 73, S. 138.

4) Text in: *Théâtre de l'Opéra comique.* Sammelband. Paris, Bibl. du Conservatoire.

5) Über die verschiedenen Versionen der Musik zum *diable à quatre* und Gluck's mutmaßlichen Anteil daran s. Wotquenne: Thematisches Verzeichnis der G.'schen Werke S. 173 ff. und 224 ff. Einen Band gedruckter Arien des d. à. q. besitzt auch die Königl. Hochschule für Musik in Berlin. Die von Wotquenne mitgeteilte Melodie: *Donnez-nous un cotillon* etc. aus: »*Les Fêtes de Thalie*« von Mouret 1714 ist in dem englischen d. t. p. unter dem Titel: »*Charles of Sweden*« eingelegt. — Zu diesen Pasticcios steuerten auch öfter französische Komponisten neue Arien in italienischem Geschmack bei, jedoch ohne ihre Namen zu nennen. Vielleicht ist das der Grund, warum Riemann im Opernhandbuch den d. à. q. Philidor, Eitner ihn sogar Pergolesi zuschreibt (Quellenlexikon).

6) Nicolai. a. a, O., S. 14.

Am 28. Mai 1766 wurde »der Teufel ist los« des Herrn Weiße mit Verbesserungen nach dem Französischen abermals auf die Bühne gebracht[1]), und zwar als eins der ersten Stücke, die in dem neuen, von Zehmisch nach Gottsched's Plänen im Halbkreis erbauten Schauspielhause von Koch gegeben wurden[2]). — Daß fast sechs Jahre vergingen, ehe es nach Weiße's Rückkehr aus Paris zu dieser Neubearbeitung und Aufführung kam, ist durch die ungünstigen Zeiten des Siebenjährigen Krieges leicht zu erklären.

Johann Adam Hiller, geboren 1728 zu Wendisch Ossig bei Görlitz, wo sein Vater Kantor war, hatte schon früh Gelegenheit gehabt, sich in der Musik auszubilden. Seine Jugend hatte er größtenteils bis 1751 in Dresden als Alumnus der Kreuzschule verlebt und dort den trefflichen Unterricht des Kantors Reinhold und dessen späteren Amtsnachfolgers, des ausgezeichneten Organisten Homilius, genossen[3]). Reinhold widmete er auch später aus Dankbarkeit seine Abhandlung über die Nachahmung der Natur in der Musik[4]).

Hiller hatte das große Glück, daß sein Dresdener Aufenthalt in eine Glanzzeit des dortigen Musiklebens fiel. 1734 waren Hasse und seine Frau Faustina Bordoni definitiv an die italienische Oper des sächsischen Hofes berufen worden, und da die Alumnen der Kreuzschule seit dem Bestehen dieses Unternehmens (1717) verpflichtet waren, in den Chören mitzuwirken[5]), so wurde Hiller schon in frühester Jugend von dem allgemeinen Hasse-Kultus angesteckt und studierte und kopierte die Partituren des berühmten *Sassone* mit einem, wie Liliencron sagt[6]), geradezu gesundheitswidrigen Eifer. Hasse, blieb neben Graun, sein musikalisches Ideal, und er suchte zeit seines Lebens durch Herausgaben von dessen Werken, durch unaufhörliche Hinweise in seinen »Wöchentlichen Nachrichten« auf seines Meisters Vollkommenheiten und durch Analysen Hasse'scher Opern und Oratorien die übrige Welt, besonders angehende Komponisten, zu fördern und zu bilden.

Sein Lehrer Reinhold stand damals außerdem an der Spitze eines größeren musikalischen Unternehmens, eines »*collegium musicum*«, das, wie es scheint, aus einer gewissen Opposition gegen die alles verdunkelnde italienische Musik im Jahre 1741 von einem Dilettanten gegründet worden war, und in dem der trefflich geschulte Sängerchor der Kreuzschule ebenfalls mitwirkte[7]).

1751 bezog Hiller die Universität Leipzig als Student der Rechte[8]) und verdiente während dieser Zeit sein Brot durch Musikunterricht. Drei Jahre später erhielt er die Stellung als Erzieher des jungen Grafen Brühl in Dresden, eines Neffen des damaligen Ministers. Seit 1758 hatte sich Hiller mit

---

1) Hamb. Unterh. I, S. 541, vgl. auch Chronologie S. 247.

2) Unpartheiische Kritik, Leipzig 1798, S. 15. Über den von Oeser gemalten Vorhang besitzen wir lange Beschreibungen, darunter eine von Goethe: Dichtung und Wahrheit. Goedicke, Bd. 9, S. 245.

3) Held: Das Kreuzkantorat zu Dresden. Viertelj. f. M. X, 1891, S. 329.

4) Ebenda.

5) Held: a. a. O., S. 320.

6) Allgemeine Deutsche Biographie.

7) Held: a. a. O., S. 326.

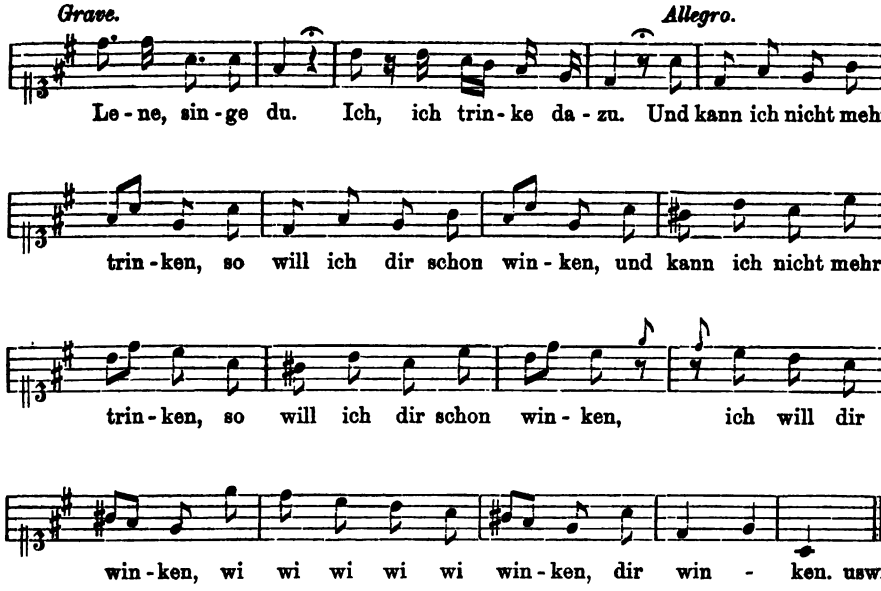
8) Peiser: a. a. O., S. 9.

seinem Zögling dauernd in Leipzig aufgehalten, mußte aber aus Gesundheitsrücksichten diese Stelle bald aufgeben und wies in fast übergroßer Bescheidenheit die Pension zurück, die ihm vom Grafen Brühl angeboten wurde, da es ihm widerstrebte, Geld anzunehmen, wenn er nichts dafür leisten konnte. Sehr kümmerlich schlug er sich hauptsächlich durch Übersetzungen aus dem Französischen durch[1]); aber mit dem ihm sein Leben lang eigenen Eifer, immer etwas Neues und Anregendes zu unternehmen, gründete er im Jahre 1759 die erste periodische musikalische Wochenschrift, den »wöchentlichen musikalischen Zeitvertreib,« der verschiedene ähnliche Unternehmungen im Gefolge hatte. Nebenbei schrieb er wohl auch Gelegenheitskompositionen, wodurch Koch, wie bereits erwähnt, auf ihn aufmerksam wurde.

Hiller lag nun diese neue Aufgabe bei seiner entschiedenen Vorliebe für ernste Musik[2]) nicht besonders gut. Aber schon in der Vorrede zum »Zeitvertreib« hatte er geäußert, daß man bei den schweren Kriegszeiten gerade darauf bedacht sein müsse, dem Leben auch eine heitere Seite abzugewinnen. Zudem konnte er hier wieder auf musikalischem Gebiet anregend wirken, und so wird er sich trotz seiner oft unerträglichen Kopfschmerzen und seiner zeitweis etwas grämlichen Stimmung[3]) doch nicht ungern mit seiner Aufgabe befaßt haben.

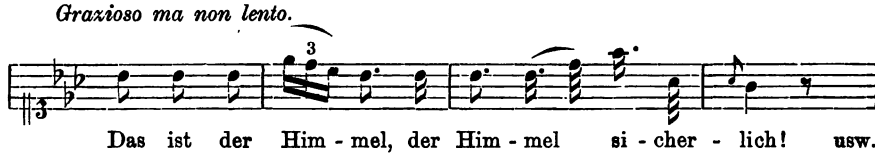
Man merkt aber diesen ersten Versuchen deutlich an, daß Hiller eigentlich nicht recht wußte, was er mit einem solchen Text beginnen sollte. Er brachte zwar eine gediegene musikalische Bildung und die genaue Kenntnis der italienischen Oper mit, aber was ihm fehlte, war der frische, übermütige, derbe Humor, den Standfuß' Lieder in so hohem Maße ausgezeichnet hatten. Zum Teil bemüht er sich nun, einen ähnlichen Ton wie sein erfolgreicher Vorgänger anzuschlagen; das mißlang ihm aber in den meisten Fällen, so z. B. in einem aus dem Französischen herübergenommenen Lied der Lene, die heimlich Schnupftabak genommen hat, und deren Gesang durch wiederholtes heftiges Niesen ein unfreiwilliges Ende nimmt. Daher greift Hiller am häufigsten zu dem ihm wohlbekannten Muster der italienischen Buffo-Oper und läßt Jobsen wie einen richtigen Baßbuffo jene schnellen *parlando*-Stücke singen, in denen ein kleines, dürftiges Motiv im schnellsten Tempo verarbeitet wird. Aber diese für die italienische Sprache so wirkungsvolle Manier paßte nicht für die Personen der deutschen Komödie, deren Humor und Gebärden so viel schwerfälliger und derber waren. Hiller's derartige Stücke fallen denn auch im Vergleich zu den virtuosen, aus dem Text herausgeborenen Kompositionen seiner italienischen Vorgänger und Zeitgenossen recht ab, da er sich meist nur einer schablonenhaft nachgeahmten Technik bediente. So z. B. in Jobsens Ariette:

1) Gerber: Tonkünstlerlexikon.
2) Nicolai: a. a. O., S. 16.
3) Nicolai: a. a. O. ebenda.

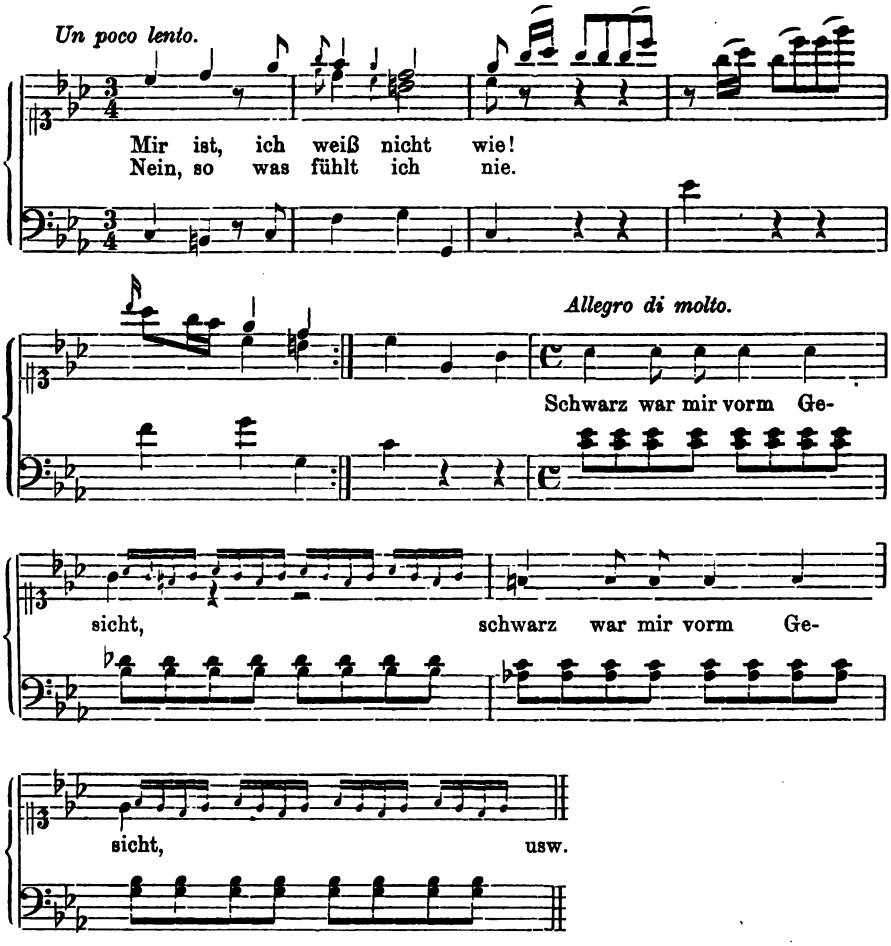


oder in seinem Gesang: »Was ich nicht weiß, macht mich nicht heiß«. (Verw. Weib. Akt III No. 3.)

Hillers ernstere Gesänge zeugen dagegen häufig von Empfindung und jener weichen Melodik, die er von den Italienern gelernt hatte. Charakteristisch ist dafür auch die häufige Anwendung der Sexte, sowohl in der Melodie wie in der Begleitung. Der Fehler ist nur, daß derartige Arien dem einfachen Stand der Personen, von denen sie hier vorgetragen werden, nicht angemessen sind und daher eine übertriebene Empfindsamkeit aufweisen, so z. B. die Arie, die die Schustersfrau beim Erwachen in der ihr fremden, schönen Umgebung singt:



Mit seinen Koloraturen, seinen Sequenzen und den beiden in verschiedenem Tempo und Rhythmus vorgetragenen Teilen zeigt dies Stück deutlich die Anlehnung an die große Oper. — Nach ihrer unter Donner, Blitz und Erdbeben erfolgten Rückverwandlung singt Lene eine Arie, deren Mittelteil die musikalische Schilderung jener Naturereignisse nach der Sitte der Zeit mit möglichst genauer Anpassung an die Textworte enthält.

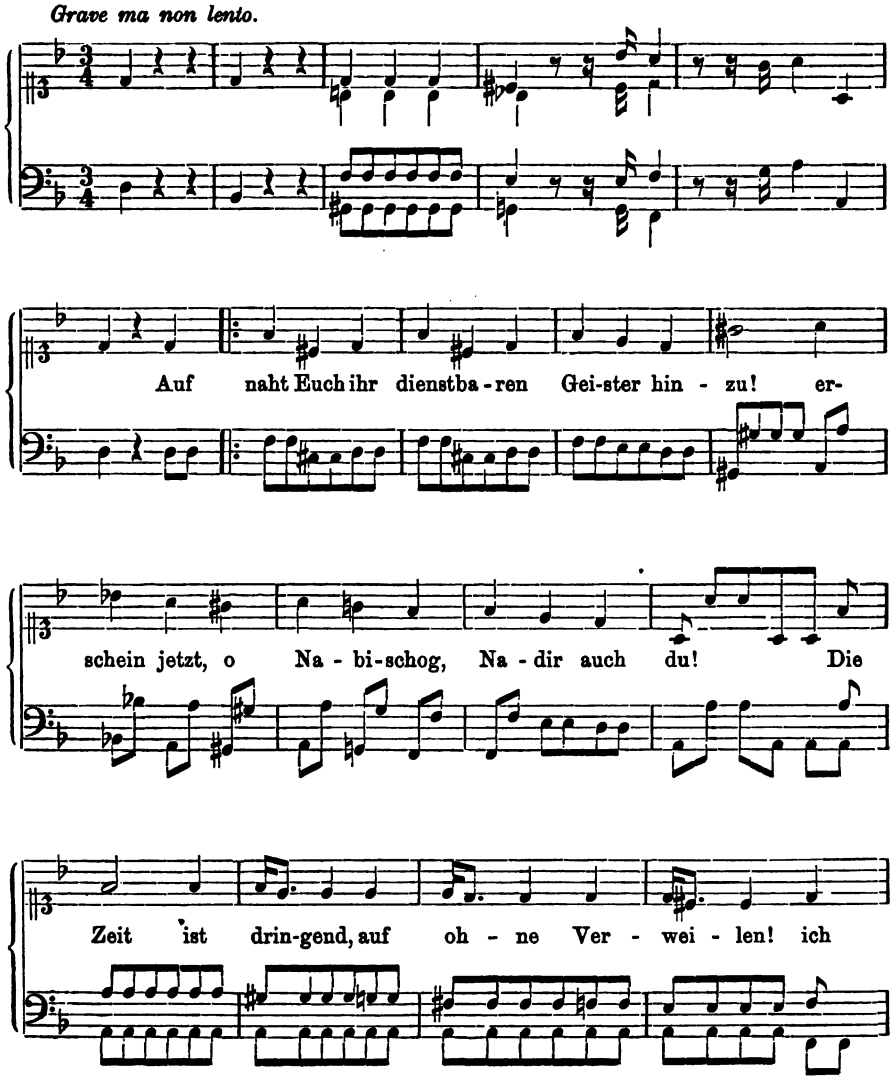


Aber derartige Gewittermusik darf man ja nicht etwa für eine neue oder gar »echt deutsche« Erfindung von Hiller halten[1]). Gewitter und Seestürme waren in der französischen Oper schon lange zu unentbehrlichen Requisiten geworden und auch in die italienische Oper hinübergenommen. Addison machte sich Anfang des achtzehnten Jahrhunderts über diesen eisernen Bestand der französischen Oper schon gehörig lustig[2]). Auch in den damaligen französischen Parodien und Operetten wird selten die Gelegenheit versäumt, spukhafte Verwandlungen oder Arien, in denen vom Sturm der Leidenschaft die Rede ist, durch schnelle Passagen, abgerissene, heftige Akkorde oder Tremolos zu illustrieren. Hiller hatte

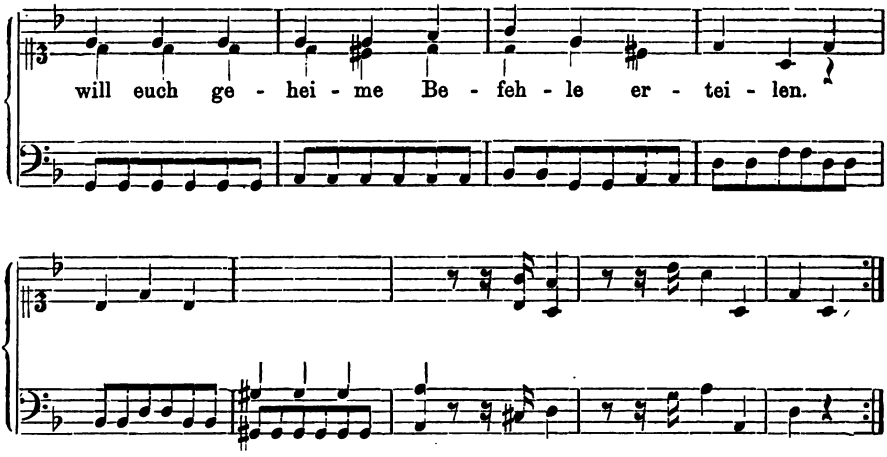
1) So tut es z. B. Klob: a. a. O.

2) Hurd: *Addison's Works* Bd. II, T. 3, vgl. auch a. a. O. Sammelbände der IMG. IX, S. 143.

aber entschieden eine Gabe, spukhafte, etwas schauerliche Situationen musikalisch zu schildern; das zeigt sich bereits in dem kurzen Lied des Zauberers, der seinen Geistern befiehlt, die Frauen zu verwandeln. Durch Verbindung verminderter Septimen-Akkorde, durch übermäßige Intervallschritte, durch Vorhalte und einen gleichmäßigen, fast strengen Rhythmus wird das Unheimliche der Situation eindrucksvoll dargestellt[1]).

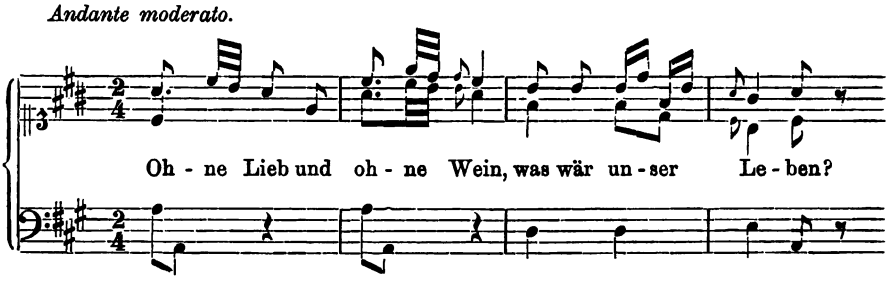


1) Abgedruckt auch bei Friedlaender: a. a. O., Bd. I, 1.



Hierauf folgte dann das von den Geistern ausgeführte Ballett, über das sich die Gottsched'sche Partei so sehr erregte[1]).

So wenig aber Hillers Talent ausreichte, eine wirklich komische deutsche Operette zu schreiben, so großes Verdienst hat er sich durch die Komposition jener kleinen, gemütvollen Lieder erworben, von denen wir bereits ein besonders gelungenes in den »verwandelten Weibern« finden. Das waren jene einfachen, einer Begleitung kaum benötigten Gesänge, die er auf Weiße's Anraten nach französischem Muster schrieb, und die dann auch noch weit über Weiße's Erwarten ihren Zweck erfüllten, nämlich das deutsche Lied und die Freude am Gesang in alle Gesellschaftskreise zu tragen. Die gemütvolle, ansprechende Melodie:



die Lene, aufgefordert von ihrem Jobsen[2]), im Kreise fröhlicher Zecher singt, machte ja ihre Runde durch halb Europa[3]) und ist noch jetzt in den Schulen mit dem etwas gemilderten Text: »Ohne Sang und ohne

1) Vgl. Frau Gottsched: Der kleine Prophet S. 14ff., auch Minor: Im Anhang S. 380.

2) Vgl. S. 20 oben.

3) Friedlaender: a. a. O. II, S. 110ff.

Klang, was wär unser Leben‹ nicht vergessen. Die übrigen Lieder in den ›verwandelten Weibern‹, in denen Hiller ebenfalls deutlich bemüht ist, jenen volkstümlichen, erzählenden Ton zu treffen (Klavierauszug Verwandelte Weiber, S. 8, 12, 13, 49), sind dagegen gänzlich mißlungen, und das Bemühen, möglichst einfach zu bleiben, führte ihn nur zu gezwungener Melodik und trockenster Langenweile.

Es muß allerdings daran erinnert werden, daß die Einführung volksliedartiger Gesänge auch in die große durchkomponierte Oper schon lange bestanden hatte. Man findet sie schon in der venezianischen Oper[1]) und braucht nur Sammlungen beliebter Opern-Arien aufzuschlagen, wie sie z. B. Walsh in London zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts herausgab[2]), um zu sehen, daß sich diese Sitte auch später in vollster Blüte erhalten hatte. Auch die Hamburger Oper war ja reich an Liedern, wie die Partituren von Keiser und Telemann beweisen. Aber das Interesse speziell für das Gesellschaftslied war in Deutschland seit dem Ende der dreißiger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts wieder neu erwacht, und die Vorbildlichkeit der einfachen, sangbaren französischen *Chansons* war ja bereits von den Vertretern der Berliner Schule schon Anfang der vierziger Jahre aufs nachdrücklichste betont worden. Weiße steht also mit seinem Hinweis auf die französischen Lieder nicht vereinzelt da; sein Verdienst war es aber, zu der Volkstümlichkeit und Verbreitung der deutschen Lieder wesentlich dadurch beigetragen zu haben, daß er sie von neuem auf die Bühne brachte.

Hiller hat auch die Standfuß'schen Ouvertüren durch eigene ersetzt[3]). Nach dem Muster der neapolitanischen Opernkomponisten stellte er seinen Singspielen stets dreisätzige Sinfonien voran in der Form: Schnell—Langsam—Schnell. Der leichte, spielende Ton, den Hiller hier mit Glück anschlägt, und der als Einleitung zu den fröhlichen, harmlosen Stücken gerade die richtige Stimmung bringt, war ja merkwürdigerweise schon von den Neapolitanern in die Sinfonien zu ihren ernsten Opern eingeführt worden[4]). Die Einleitung, die z. B. Hasse zu seiner damals Aufsehen erregenden ernsten Oper ›Cleofide‹ schrieb (1731), könnte ebensogut die Ouvertüre für ein Hiller'sches Singspiel abgeben:

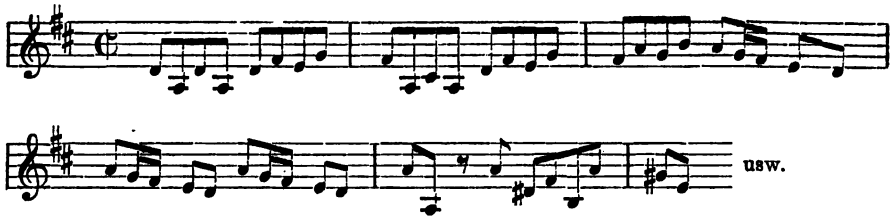
---

1) H. Kretzschmar: Die Venezianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's. Viertelj. f. Musikw., Bd. 8, S. 26.

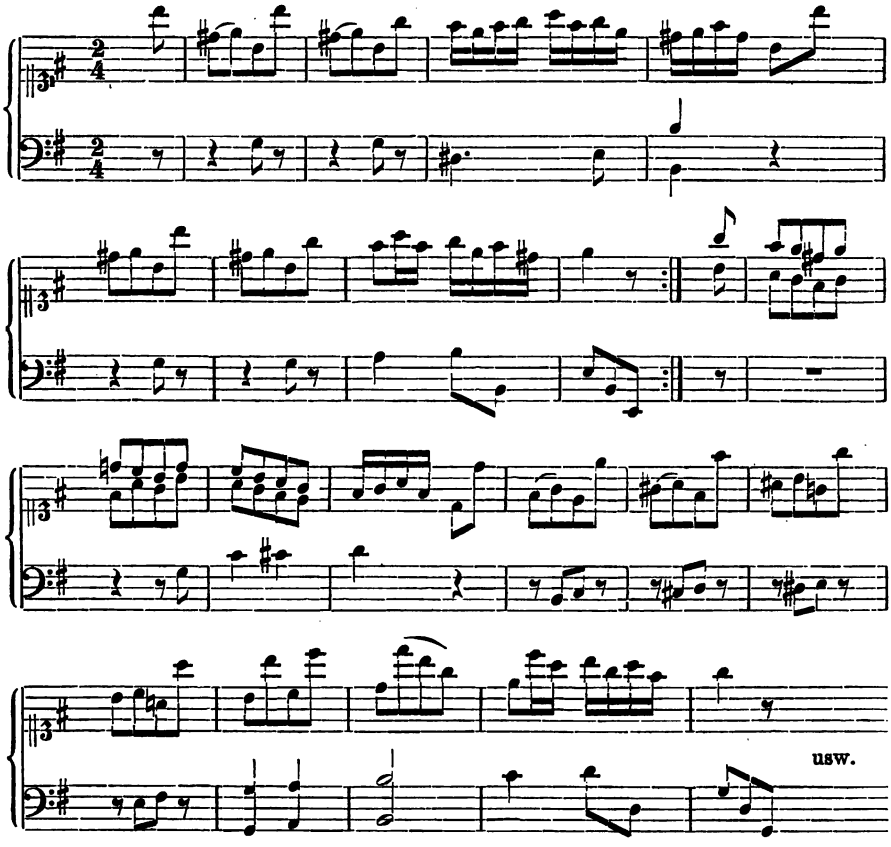
2) Z. B. *Delizie dell'Opere:*

3) Hiller bezeichnete in den ›verwandelten Weibern‹ die stehen gebliebenen Standfuß'schen Gesänge mit ›Stfs‹, in dem ›lustigen Schuster‹ seine eigenen, neu hinzugekommenen Kompositionen mit ›H‹, da er hier unter vierzig Liedern nur mit sieben eigenen vertreten ist.

4) Hermann Kretzschmar: Führer durch den Konzertsaal, Bd. I, S. 40.



Aber auch das hat Hiller mit den Neapolitanern gemein, daß ihm die zweiten langsamen Sätze besonders gut gelingen[1]), wie ihm denn alles etwas Elegische, Liebenswürdige, vielleicht auch etwas Empfindsame, wie es im Geist seiner Zeit lag, stets am besten geriet. Hier sei der Anfang des Allegretto aus der Sinfonie zum »lustigen Schuster« mitgeteilt.



Bemerkenswert ist auch, daß Hiller in seinen ersten Sätzen fast immer zwei kontrastierende Themen brachte, eine Sitte, die damals noch gar nicht

1) H. Kretzschmar: Führer Bd. I, S. 40.

so allgemein verbreitet und erst durch die Neapolitaner eingeführt worden war[1]).

Das erste deutsche Singspiel von Hiller zeigt sich also äußerlich ganz nach dem Muster der französischen Parodien gearbeitet. Gesprochener Dialog, italienische ernste und komische Arien wechseln mit einfachen, volksliedartigen Gesängen, und diese Form, die in Frankreich fast durch Zufall entstanden war, zum Teil wohl auch durch die Verlegenheit der Theaterdirektoren, die allen Ansprüchen ihres Puhlikums gerecht werden wollten, wurde nun in Deutschland sogleich als feststehend aufgefaßt und angenommen. Nur die sehr zahlreichen Pantomimen und Tänze, die bei dem größten Teil der französischen Operetten, so auch im diable à quatre[2]), den Schluß bilden, ließ man in Deutschland, wahrscheinlich aus Sparsamkeitsrücksichten, fort und behielt nur das Schlußdivertissement bei, ein einfaches Strophenlied, in dem die verschiedenen Personen des Stückes noch einige lehrhafte Betrachtungen anstellten und sich der Gunst des Publikums empfahlen.

Jedenfalls war der Erfolg dieses ersten Hiller'schen Versuches ganz außerordentlich, und gerade die vielfache Anlehnung an die italienische Oper hatte gewiß noch besonders dazu beigetragen. Hiller traf damit den Zeitgeschmack, und die Zuhörer schmeichelten sich wohl auch, daß auf ihrer Bühne dieselbe Kunst ausgeübt wurde wie in den fürstlichen Opernhäusern. Dabei sprach aber noch ein gewisses Selbstgefühl mit. Die französischen Operetten waren durch herumwandernde französische Schauspieltruppen in Deutschland bereits sehr bekannt und beliebt geworden[3]), und es gewährte dem Publikum eine entschiedene Befriedigung, diesen ausländischen Stücken nun auch ein deutsches Original entgegensetzen zu können. Dazu kam der lustige, durch Sprache und Inhalt gleich allgemeinverständliche Text, und nach den schweren Zeiten des Siebenjährigen Krieges freute man sich gewiß, eine Gelegenheit zu haben, wieder vergnügt und harmlos lachen zu können. Hiller, durch diesen Erfolg aufs höchste angeregt, entschloß sich sofort, ein zweites Singspiel zu schreiben. Nach dem Text von Schiebeler entstand noch in demselben Jahre.

---

1) Kretzschmar: Führer I, S. 43.

2) Wotquenne: a. a. O. S. 224 f.

3) Blümner: Geschichte des Theaters in Leipzig 1818. S. 205; vgl. auch »Hamburger Unterhaltungen« 1769, S. 174.

Lisuart und Dariolette oder Die Frage und die Antwort.

Erste Aufführung den 25. November 1766[1]).

Der Text dieses zweiten deutschen Singspiels stammt wieder aus England, war aber erst durch französische Bearbeitung in Schiebelers Hände gelangt. Zuerst findet er sich bei Chaucer unter dem Titel »*The Tale of the Wife of Bath*«. Diese Geschichte hatte Dryden unter seine Fabeln aufgenommen und ins moderne Englisch übersetzt. Daraus entnahm Voltaire den Stoff zu einer Erzählung: »*Ce qui plaît aux dames*« in den »*Contes de Vadé*«, und hieraus schöpften dann fast gleichzeitig drei Männer das Thema für eine Bühnenbearbeitung, nämlich Löven und Schiebeler in Deutschland und Favart in Paris[2]). Löven hatte ein Lustspiel in einem Aufzug geschrieben: »Das Rätsel oder was dem Frauenzimmer am besten gefällt«. Schiebeler verfaßte 1763 für die Ackermann'sche Schauspieltruppe ein sogenanntes Nachspiel: »Lisuart und Dariolette oder die Frage und die Antwort«, das 1764 zum ersten Mal gespielt wurde[3]). Favart endlich schrieb die am 25. Oktober 1765[4]) zum ersten Mal aufgeführte »*Fée Urgèle ou ce qui plaît aux dames*«. Die Musik hierzu ist diesmal keine Pasticcio, sondern von Duni durchweg neu komponiert.

Schiebeler, der schon 1759 für Koch's Theater Prologe verfaßt hatte[5]), war offenbar auch durch den Erfolg des »Teufels« dazu angeregt worden, sein Nachspiel zu einem Singspiellibretto umzuarbeiten. Aber sowohl er wie Hiller wollten nicht bei der anspruchslosen, mehr possenhaften Operette stehen bleiben, sondern dachten beide sofort daran, dem Publikum etwas Besseres und Höheres zu bieten. Deshalb beschlossen sie, sich sowohl im Text wie auch in der Musik noch mehr der großen italienischen Oper zu nähern. Schiebeler bezeichnete sein Libretto als eine »romantische Oper«, weil darin die abenteuerlichen Begebenheiten eines irrenden Ritters geschildert seien und Heldengedichte dieses Inhalts von den Italienern »romanisch« genannt würden, wie er in einem längeren Aufsatz über Lisuart und Dariolette in den »Wöchentlichen Nachrichten« auseinandersetzt[6]). Das ursprüglich zweiaktige Stück erweiterte er bald nach der ersten Aufführung auf Wunsch des Leipziger Publikums auf drei Akte[7]) und

1) Chronologie: S. 248.
2) Minor: a. a. O., S. 146. Vgl. auch Friedlaender: a. a. O., Bd. II, S. 136.
3) »Wöchentliche Nachrichten« Bd. II, S. 135 ff.
4) Siehe Titelblatt der gedruckten Partitur. Königl. Bibliothek Berlin.
5) Chronologie: S. 254.
6) »Wöchentliche Nachrichten« Bd. II, S. 135 ff.
7) Erste Aufführung den 7. Januar 1767. Hamb. Unterh. Bd. III, S. 79.

trug sich lebhaft mit dem Gedanken, auch noch Rezitative hinzuzufügen. Der Inhalt von Schiebelers Stück ist folgender:[1])

Die Königin Ginevra beklagt den Verlust ihrer Tochter Dariolette, die von einem Spaziergang nicht zurückgekehrt ist. Sie gibt deshalb einem »Ritter von der runden Tafel«, Lisuart, das Bild der Tochter, in das dieser sich sofort verliebt, und bittet ihn und seinen Waffenträger Derwin, die Prinzessin zu suchen. Kehren sie nach einem Jahr aber ohne sie zurück, so müssen sie wenigstens die Antwort auf die Frage gefunden haben: »was das Frauenzimmer am heftigsten begehrt«. Können sie aber beide Aufgaben nicht lösen, so verlieren sie ihr Leben und sühnen damit zugleich eine alte Schuld; denn der edle Ritter hatte vor nicht allzulanger Zeit eine Hofdame der Königin entführen wollen. Das Stück setzt mit der Rückkehr der beiden Helden ein. Sie haben weder die Prinzessin noch die Antwort gefunden. Da begegnet ihnen ein altes Weib, das sie nach ihrem Kummer fragt und verspricht, dem Ritter die richtige Lösung auf die Frage zu verraten, wenn Lisuart ihr versicherte, nachher alles tun zu wollen, was sie von ihm fordern würde. Er geht in seiner bedrängten Lage darauf ein und kann bald danach der Königin und dem versammelten Hof mitteilen, daß das ganze weibliche Geschlecht sich aufs sehnlichste die Oberherrschaft wünscht. Damit hat er nach Ansicht der Versammlung das Richtige getroffen, und ihm sowie seinem Waffenträger wird das Leben geschenkt. Nun kommt aber während des allgemeinen Jubels die Alte, erinnert ihn an sein Versprechen und fordert, daß er sie heiraten solle. Dieser Wunsch ruft allgemeine Bestürzung hervor, und der glücklich gerettete Ritter weigert sich entschieden, ihn zu erfüllen. Als aber die Alte der Königin einen Zettel der Fee Serena überreicht, auf dem geschrieben steht, daß Dariolette wiederkehren würde, sobald Lisuart die Alte umarmt, tut er es endlich mit großer Überwindung, und dabei verwandelt sich diese unter Donner und Blitz in die vermißte Tochter. Zum Schluß erscheint die Fee Serena und erklärt, daß Dariolette von einer bösen Fee geraubt, durch ihre Gewalt aber wieder befreit worden sei, und gibt das Paar zusammen.

Mit Favart's *Fée Urgèle* hat das Schiebeler'sche Stück, leider kann man sagen, nur Thema und Quelle gemeinsam; denn dort ist die Fabel ungleich einheitlicher, humoristischer und liebenswürdiger behandelt, wie man es von einem Dichter wie Favart, dessen Libretti fast immer an sich künstlerischen Wert haben, schon von vornherein erwarten kann. Die Aufgabe, die richtige Antwort auf die schwierige, im französischen übrigens gleichlautende Frage zu bringen, und die Verwandlung der Liebhaberin in ein altes Weib, ist bei ihm nur eine List der Fée Urgèle, die dem Ritter in Gestalt eines Bauernmädchens erschienen ist, in das er sich verliebt hat, und die seine Liebe dadurch auf die Probe stellen will. Auch muß er erst ein Weilchen mit der Alten zusammen in einer dürftigen Hütte wohnen, ehe sie sich in das geliebte Bauernmädchen zurückverwandelt und sich über-

1) Die erste zweiaktige Fassung siehe Hamb. Unterh. Bd. III, S. 379 ff. Die Ergänzungen ebenda Bd. III, S. 79 ff. Dort ist auch der Ursprung der Fabel von Chaucer, Dryden und Voltaire erwähnt. Hiller teilt mit, daß sich der Text in Schiebeler's Sammlung »Musikalische Gedichte« befände. In der von Eschenburg 1773 in Hamburg neu herausgegebenen Auflage ist der Text, ebenso wie das später auch von Hiller komponierte Nachspiel »Die Muse«, als zu minderwertig fortgelassen.

dies noch natürlich unter Donner und Blitz als die mächtige Fée Urgèle zu erkennen gibt. Sehr amüsant ist auch eine Gerichtsszene, in der die Königin höchst merkwürdige Urteile in Liebesangelegenheiten fällt.

Nach Schiebelers Erklärungen hätte der französische Text viel eher die Bezeichnung einer romantischen Oper verdient. Dort wird die ganze Fabel als ein Ereignis geschildert, das einem umherziehenden Ritter auf seinen Streifzügen widerfährt. Bei Schiebeler war der Held gerade wieder nach Haus gekommen, und von seinen Irrfahrten wird nur in einer komischen Arie seines Waffenträgers berichtet, deren Mittelteil auch die Schilderung eines Seesturms enthält. Das Stück gehört seinem Inhalt nach also in das Fach der damals besonders in Frankreich beliebten Zauberopern, und daß zum Schluß der Deus ex machina alle Verwirrungen lösen mußte, fand man in jener Zeit ganz in der Ordnung. »Die theatralischen Personen kommen zuweilen in so verwirrte Umstände, aus welchen sie nur eine Gottheit erlösen kann,« schreibt Krause 1753 in seiner Abhandlung von der musikalischen Poesie[1])

Was uns aber an dem Inhalt besonders interessiert, ist, daß wir hier Situationen und Charakteren begegnen, die aus Mozarts Opern ganz bekannt sind. Da ist zunächst in Schiebelers Text der Ritter, der sich ganz wie in der Zauberflöte in das Bild der ihm unbekannten Prinzessin, die er suchen soll, verliebt. Allerdings war dies Motiv in der Oper nicht neu. In Händels »*Ottone*« begegnen wir z. B. schon einer ganz ähnlichen Situation, nur daß hier die Prinzessin das Bild ihres unbekannten Geliebten ansingt. — Ebenfalls an die Zauberflöte erinnert dann auch der Scherz mit der als Alten verkleideten Liebhaberin. Aber am auffallendsten ist sowohl in der deutschen wie in der französischen Fassung die Gestalt des Waffenträgers, bei Schiebeler Derwin, bei Favart Lahire genannt. Er ist einer der Vorgänger Leporellos[2]), der feige, verschlagene Diener, der alle Abenteuer seines Herrn, von denen er nur die unbequeme Seite kennen lernt, teilt, der immer voller Furcht ist, ertappt zu werden, und auch gewöhnlich die Strafe tragen muß, der schließlich auch gelegentlich seinem Herrn Vorwürfe über dessen lockeres Leben macht, wie z. B. hier in der Arie »Bald die Braune, bald die Blonde« etc. Diese Figur ist jedenfalls aus der italienischen Komödie nach Frankreich importiert; denn in die damals beliebten pastoralen Idyllen der *opéra comique* paßt der Typus gar nicht hinein. Dagegen findet er sich später auch in Grétry's »*Zémire et Axor*«, Text von Marmontel, als Diener Ali (1771).

---

1) Krause: S. 422.

2) Vgl. Goldschmidt: Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert S. 99. Kretzschmar: Mozart in der Geschichte der Oper, Peters Jahrbuch 12, S. 61 vermutet, daß M. die »*Fée Urgèle*« gekannt habe.

Die Sprache des Schieblerschen Stückes ist hin und wieder etwas besser als die Weisse'sche, wenn sich auch fürchterliche Reimereien dazwischen finden, wie z. B. die Erzählung »Es war einmal ein Königssohn, ein Wüterich, den die Menschen flohn« usw., die Eitner als Beispiel für den schlechten Text abdruckt. Hingegen fällt das Lied der Alten »die schöne Morgenröte zeigt sich in voller Pracht«, das an ähnliche Hagedorn'sche Gedichte erinnert, durch die ungekünstelte Sprache und die wirklich empfundene Naturschilderung auf, und besonders hübsch ist die letzte Strophe, da die Sängerin, überwältigt von der Schönheit der Natur, sich bemüht, ihr eigenes trauriges Geschick zu vergessen.

Das Textbuch dieses zweiten Singspiels war also von dem des ersten grundverschieden, und Schiebeler bittet auch sehr, sein Libretto nicht etwa an dem Leisten des »*devil to pay*« messen zu wollen[1]).

Hiller beabsichtigt nun mit diesem nächsten Versuch nichts Geringeres, als dem deutschen Volk die lang ersehnte deutsche Oper zu schenken, und zu diesem Entschluß wurde er, das sei wieder besonders hervorgehoben, hauptsächlich durch die über alle Erwartungen guten gesanglichen Leistungen der Koch'schen Schauspieler gebracht. Sie hatten, wie er in seiner Selbstbiographie mitteilt[2]), in den ersten Operetten mit so viel Glück gesungen, daß er es sich leicht in den Kopf kommen lassen konnte, diesen Sängern mehr zuzumuten, um sie allmählich wirklichen Sängern etwas näherzubringen. Die teilweise recht schwierige Partie des Lisuart schrieb er für einen Tenor Reinken, der eine besonders schöne Stimme hatte[3]). Die ausgedehnten Koloraturen der Dariolette sang die Steinbrecher so gut, daß Schiebeler bewundernd meinte, sie würde auch die große Heldenoper zieren. Jedenfalls hatte Hiller den Italienern die Kunst abgesehen, außerordentlich gesanglich zu schreiben; das meinte wohl auch Nicolai, als er an ihm immer das große Talent bewunderte, sich nach seinen singenden Personen zu richten, und sie mit wenigem viel leisten zu lassen[4]).

Hiller hielt es für das beste, für sein Stück wieder die Form der französischen Parodien mit gesprochenem Dialog, mit Liedern neben ausgeführten Arien und häufigen Ensembles zu wählen, sich aber mit seiner

---

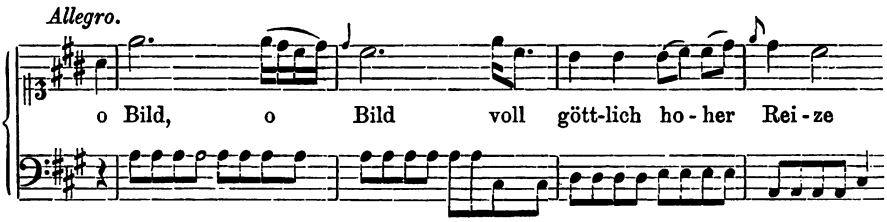
1) Wöchentliche Nachrichten: a. a. O.

2) Hiller, Selbstbiographie, S. 311 f.

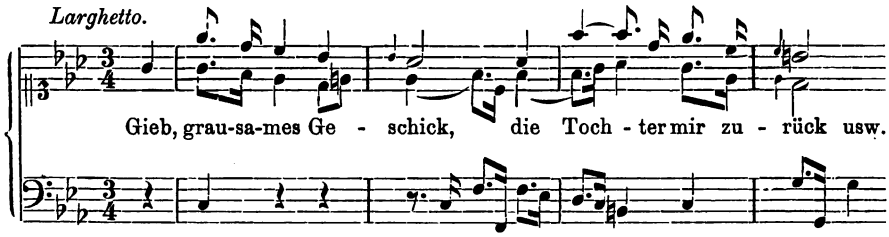
3) Nicolai: a. a. O., S. 11.

4) Ebenda, S. 12. Daß Hiller ein ausgezeichneter Gesangpädagoge war, ist ja bekannt. Er gilt aber fälschlich für den Lehrer der Mara und der Corona Schröter, wie Nicolai nachweist, auch hat die Mara niemals bei ihm für längere Zeit gewohnt, wie Rochlitz (a. a. O.) erzählt. (Vgl. Nicolai S. 20 f.) Seine beiden einzigen Gesangschülerinnen, die in die Öffentlichkeit traten, waren die beiden Schwestern Podelska. (Nicolai S. 27.) Vgl. Conrat: G. E. Mara, Allg. Musikzeitung XXX, Nr. 3, S. 41 ff., 1903.

Musik ganz an die Ausdrucksweise der Italiener zu halten[1]). Die schwärmerische Stimmung in einem großen Teil der Arien kam nun seiner Erfindungsgabe für innigen, gemütvollen Ausdruck sehr entgegen. Die erste große Da capo-Arie Lisuarts:



bringt eine so warm empfundene Melodie, daß man Reichardt gern zustimmt, wenn er schreibt[2]), diese erste Arie des Ritters sei so schön, wie wohl das Bild der Prinzessin gewesen sein müsse, und findet, daß sie, ebenso wie die Gesänge Dariolette's und die Arie der Königin:



ganz im Geiste Grauns geschrieben sei, womit er allerdings gleich Hillers Abhängigkeit von seinen Vorbildern richtig kennzeichnet.

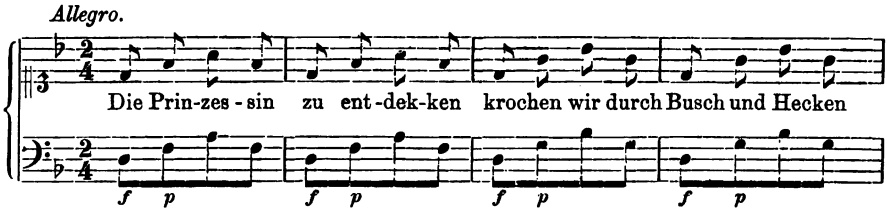
Sobald es sich aber darum handelt, etwas Humor zu zeigen, versagt Hiller. So bemüht er sich z. B. deutlich, die Schüchternheit des Ritters musikalisch darzustellen, wenn dieser im Angesicht des versammelten weiblichen Hofstaates und der Königin selbst die Antwort auf die verfängliche Frage geben muß, was ihm augenscheinlich sehr peinlich ist. Durch Pausen und Entschuldigungen zieht er es so lange wie möglich hin, das verhängnisvolle Wort auszusprechen, und kaum ist es geschehen, so überstürzt er sich wieder mit erneuten Entschuldigungen. Das könnte sehr drollig sein, ist aber so matt in der musikalischen Erfindung, daß Reichardt z. B. die humoristische Absicht gar nicht merkt und nur findet, der Ritter wiederhole die Worte zu oft.

Die Partie der Dariolette weist einige sehr gelungene Arien auf, so z. B. »Ein guter Geist, der dich bewacht.« Gewiß zeigt sich Hiller auch hier ebenso wie in der Bildnis-Arie des Ritters ganz abhängig von dem Muster der großen italienischen Oper. Auch findet man unnötige Wort-

1) Wöchentliche Nachrichten: Bd. I, S. 253 und Bd. III, S. 59.
2) Reichardt: Briefe eines aufmerksamen Reisenden, II. Teil, zweiter Brief.

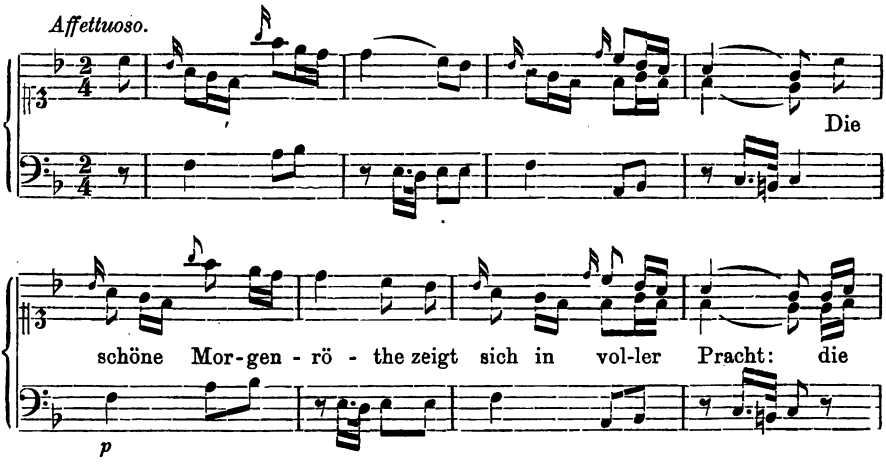
wiederholungen, Sequenzen und viel Koloraturen, die nur der Virtuosität zu Liebe angebracht sind; aber er traf doch im ganzen glücklich die Stimmung in solchen Gesängen. Freilich stößt man auch auf die gröbsten Unarten der italienischen Oper, so z. B. in dem Finale des 2. Aktes, einem Terzett zwischen dem Ritter, der Alten und Derwin mit der endlosen Wiederholung der Schlußworte: »Geschwinde fort von hier«, wobei sich keiner entschließen kann, diesen Vorsatz auszuführen, eine Situation, die zur Genüge travestiert worden ist.

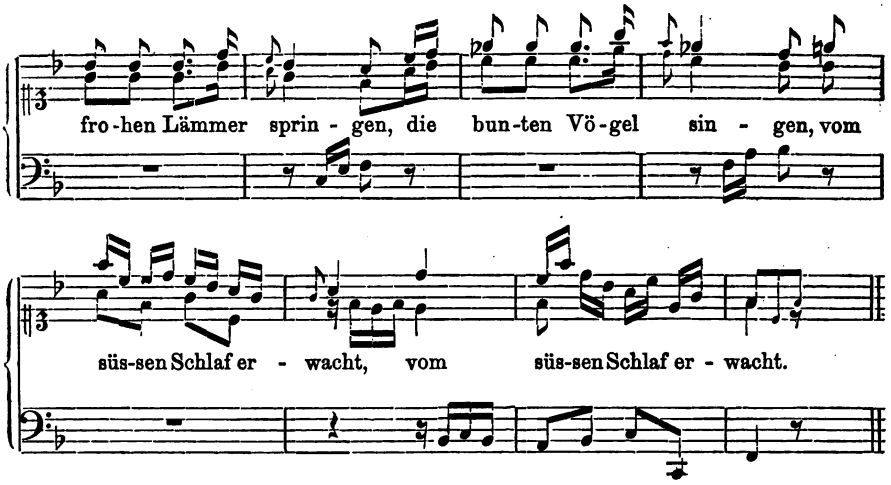
Die Figur des Waffenträgers Derwin ist musikalisch wieder ganz der Buffo-Oper entnommen. Seine Arien sind fast alle im parlando-Stil geschrieben, was an sich noch kein Fehler wäre, weist doch die Partie seines großen Nachkommen Leporello gerade darin ganz herrliche Stellen auf; aber bei Hiller ist alles Schablone, und vor allen Dingen fehlt ihm in solchen Augenblicken immer die frische, lebendige Erfindung. So ein Anfang z. B. wie Derwin's Erzählung:



erinnert doch fast an Czerny'sche Etuden.

Der französische Einfluß in dieser Operette macht sich in einigen Liedern und häufigeren Ensemble-Sätzen geltend. Die Komposition des schon vorher besprochenen Textes: »Die schöne Morgenröte« gehört wieder zu jenen lieblichen, einfachen, etwas elegischen Gesängen, deren Erfindung Hillers größte Gabe war. Da die Melodie nicht so allgemein bekannt sein dürfte, so soll sie als Beispiel hier folgen:



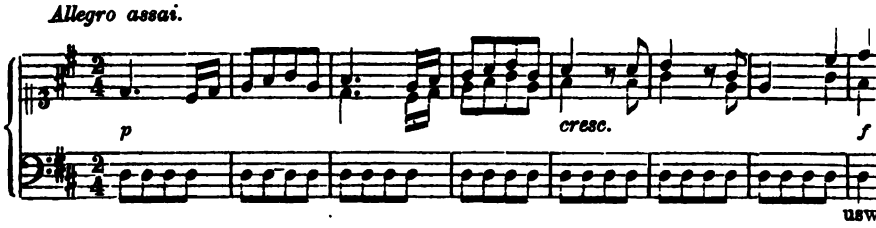


Das Stück beginnt mit einem Chor der Damen, die den Mai besingen. Der Chor singt unisono die erste Strophe; jede folgende bildet zu dieser eine Variation, die hauptsächlich in einer Änderung des Basses besteht, und wird von einer Dame allein vorgetragen. Die Musik ist lieblich und ansprechend, besonders in der Moll-Variation, die durch den fehlenden Baß und die bei Erwähnung der Philomele stets üblichen Nachtigallen-Triller und Fiorituren sehr zierlich und weich klingt.

Das Beste und vielleicht Eigenste, was Hiller in diesem von ihm mit entschiedener Sorgfalt komponierten Singspiel gibt, ist wohl die einleitende Sinfonie, die auch damals berechtigtes Aufsehen erregte und sich zuerst von den italienischen und französischen auszuzeichnen begann[1]). — Die Sinfonien zu den verw. W. und dem l. Sch. hat Hiller erst 1770, als er die Klavierauszüge der Operetten herausgab, geschrieben; bis dahin waren bei den Vorstellungen die alten Standfuß'schen gespielt worden, die aber verloren gegangen sind. — Im ersten Satz sind wieder die zwei Themen zu bemerken, von denen das erste von den Violinen, das zweite von Oboen und Flöten gebracht wird, so daß der Kontrast auch durch den Klang unterstützt wird. Besonders hervorzuheben ist der dritte Satz mit dem sehr glücklichen Anfang eines acht Takte langen *Crecsendo's*, das in der Tiefe mit einem kleinen Motiv *pianissimo* einsetzt und, immer höher steigend, das Forte erreicht[2]):

1) Plümicke: a. a. O., S. 232.

2) Die Erfindung dieses Crescendo-Effekts wurde bekanntlich lange Zeit den Mannheimer Symphonikern zugeschrieben. Kretzschmar (Über den Vortrag alter Musik, Peters Jahrbuch 1900, S. 62) weist sein Vorhandensein schon in italienischen Handschriften in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts nach. Jedenfalls benutzte Hiller dies Ausdrucksmittel verhältnismäßig früh.



Trotz entschieden glücklicher Momente stellte sich der Versuch, mit Lisuart und Dariolette ein national-deutsches Musikdrama zu schaffen, doch als gänzlich verfehlt heraus. Schon Reichardt bemerkt[1]), daß Hiller trotz einiger großer musikalischer Schönheiten doch zu wenig Eigenes böte, ganz im Geiste Grauns komponiere und noch zu sehr im Studium Hasses befangen sei. Nichtsdestoweniger hatte das neue Stück wieder einen durchgreifenden Erfolg beim Publikum, den man um so weniger verstehen kann, wenn man die fast gleichzeitig erschienene Favart-Duny'sche Bearbeitung desselben Stoffes betrachtet. Duny, ein Italiener, der 1757 nach Paris gekommen war und dort einer der Hauptbegründer der *opéra comique* wurde, wie sie sich aus jenen Pasticcios in den fünfziger und sechziger Jahren herausbildete, war klug genug, den Franzosen zu zeigen, daß sie sich bei der Komposition ihrer komischen Opern an ihre Volksmusik halten sollten, anstatt, wie es seit 1752 vielfach geschah, nur die italienische Manier nachzuahmen, was in den meisten Fällen doch nicht gelang, wie viele Beispiele in den französischen Bearbeitungen der von den Buffonisten aufgeführten italienischen komischen Opern zur Genüge beweisen. Die Fée Urgèle gehört mit zu Duny's besten Werken und bringt eine höchst gelungene Mischung von italienischer Lebhaftigkeit und Darstellungskraft und französischer Grazie. Aber trotzdem die Fée Urgèle, die der deutschen Bearbeitung entschieden überlegen ist, in Norddeutschland bekannt und sehr beliebt war, — von den Hamburger Unterhaltungen bekam sie z. B. eine höchst anerkennende Rezension[2]), — zog man doch Hillers Stück vor, und die starke Anlehnung an die italienische Oper scheint diesen Erfolg wieder herrorgerufen zu haben. Die Hamburger Unterhaltungen schreiben darüber[3]):

»Herr Hiller hat die Arien in die Musik gesetzt; er hat die Manier der italienischen Operettenarien der französischen vorgezogen, das Anfangschor, die Romanze (Es war einmal ein Königssohn) und das Morgenlied der Alten ausgenommen. Seine Arien sind in dem wahren deutschen Geschmack, sie haben viel Ausdruck des Affektes, reizende Melodien und eine fleißig gearbeitete Begleitung. Die ernsthaften könnten auch in einer großen Oper dem

1) Reichardt: Briefe eines aufmerksamen Reisenden, Teil II, Brief 2.
2) Hamburger Unterhaltungen: Bd. I, S. 188.
3) Ebenda: Bd. II, S. 503.

Komponisten Ehre machen. Es kann sein, daß die Lieder in einer französischen Operette den Zuschauer die Folge der Handlung weniger vergessen lassen; doch scheint es, daß die Liebhaber der deutschen Musik auch die ordentlichen Arien auf unserem Theater gerne hören.

Die Chronologie berichtet dazu, daß dieses Stück eigentlich erst das allgemeine Interesse an der deutschen Operette erweckt habe. Die älteren »Opern« hätte man doch noch mehr der Posse als der Musik wegen besucht[1]).

Unter den Zuhörern befand sich damals auch Goethe, dem als Studenten die Opern Weiße's, »durch Hillern auf eine leichte Weise belebt«, viel Vergnügen machten. Er besuchte auch Hiller und wurde freundlich von ihm aufgenommen. »Doch wußte er mit meiner heftigen, durch keine Lehre zu beschwichtigende Lernbegierde sich so wenig als andere zu befreunden«[2]).

Da mit den Singspielen die Hebung der Gesellschaftsmusik bezweckt wurde, so gab Hiller das Stück, um es den Dilettanten leichter zugänglich zu machen, in einem möglichst einfachen Klavierauszug heraus. Er richtete ihn so »mager« als möglich ein, nämlich meist nur zweistimmig, um den Leuten Lust zu machen, sich dem Musikstudium zu widmen, das damals in Deutschland, wie er sich ausdrückt, »noch sehr sparsam und schläfrig betrieben wurde«. Er betrachtete die Auszüge immer nur als Notbehelf und meint, es würde einen Mangel an Wißbegierde und an wahrer Liebe zur Sache verraten, wenn jedem Dilettanten und Musiker Singpartituren künftig nicht lieber sein sollten, als magere oder verworrene Klavierauszüge[3]). In den Wöchentlichen Nachrichten wurde der Auszug von Lisuart und Dariolette angezeigt und eine Subskription darauf eröffnet; der Preis betrug einen Reichstaler[4]).

Trotz des Erfolges dieses zweiten Singspiels fand aber Koch, daß durch die Anlehnung an die italienische Oper und die Einführung großer Arien doch nicht das erreicht sei, was Weiße von Anfang an im Auge gehabt und was den französischen Operetten die große Beliebheit gesichert hatte, nämlich die Einführung volkstümlicher Lieder, die den Gesellschaftsgesang bereicherten und ein dauerndes Interesse des Publikums auch an den deutschen Singspielen erwarten ließen. Er stellte deshalb Hiller vor, daß alles liedmäßig, leicht und so sein müsse, daß jeder Zuschauer imstande wäre, allenfalls mitzusingen, und Hiller meinte, Koch hätte darin nicht unrecht, wenn die Operette bloß Szenen aus der niedrigen Klasse der

1) Chronologie: S. 248.

2) Goedeke: Goethe's Werke, Bd. 13, S. 477.

3) Meisterstücke (von Hasse) herausgegeben von Hiller. Vgl. die Vorrede.

4) Wöchentliche Nachrichten: Bd. I, S. 402. Der Klavierauszug erlebte zwei Auflagen 1768 und 1769.

Menschen enthielte[1]). Zu einem so possenhaften Text wie dem der »verwandelten Weiber« und des »lustigen Schusters« wollte man aber nicht wieder zurückgreifen, und darin erkennt man die wirklich ideale und vornehme Gesinnung jener beiden Männer, Weiße und Hiller, denen doch zunächst daran lag, für ihren Freund Koch gute Kassenstücke zu schaffen, damit er für seine ernsten, wertvollen Stücke, die leider nur schwach besucht wurden, die nötigen Mittel erübrigen konnte. Sie dachten nicht daran, das Publikum um jeden Preis zu amüsieren und zu mehr oder minder harmlosem Lachen zu reizen, sondern waren stets bemüht, ganz im Sinne ihres alten Feindes Gottsched, den Geschmack ihrer Zuhörer günstig zu beeinflussen, und deren sittliches Gefühl zu heben.

Bei seinem Pariser Aufenthalt hatten Weiße ganz besonders die Favart'schen Texte gefallen. »Sie suchten nicht«, schreibt er in seiner Selbstbiographie, »wie die meisten italienischen durch Possenreißereien und groteske Karrikaturen lautes Lachen zu erregen, sondern stellten in Ausführung einer artigen Fabel meistenteils auf dem Lande lebende Personen auf, in deren Munde der Gesang eines kleinen, leichten Liedchens der Natur ziemlich angemessen war.« Man beschloß also jetzt, direkt nach einer französischen Vorlage zu arbeiten, und wählte dafür Favart's Operette »*Ninette à la cour*«, die unter dem Namen

Lottchen am Hofe

bereits am 24. April 1767 in Weiße-Hiller'scher Bearbeitung auf die Bühne kam[2]).

Dies neue Stück zeigte nun in textlicher wie musikalischer Beziehung eine merklich andere Physiognomie als die beiden vorhergehenden. Der Inhalt war jetzt nicht allein mehr unterhaltend oder belustigend, sondern erregte das Interesse des Publikums hauptsächlich dadurch, daß er unmittelbar eine brennende Frage des damaligen gesellschaftlichen und sozialen Lebens berührte. Die Auflehnung gegen die sittliche Verkommenheit der oberen Stände ist eine Bewegung, die fast durch das ganze achtzehnte Jahrhundert geht, in Frankreich zu einem Vorboten der Revolution wurde und ihren starken Niederschlag auch auf dem Theater fand. In England hatte man in der *Beggar's Opera* und ihren Nachahmungen das Leben der Damen und Herren des Adels einer scharfen Kritik unterzogen. Während man dort aber nur einseitig das Laster so schwarz wie möglich darstellte, brachte man in Frankreich die allerdings sehr ideale Unschuld und Unverdorbenheit der Landbevölkerung in den Vordergrund

1) Hiller: Selbstbiographie, S. 311 f.
2) Hamburger Unterhaltungen: Bd. IV, S. 650.

der Handlung und stellte die verdorbene Hof- und Stadtgesellschaft in Kontrast dazu. Damit hatte man die dem achtzehnten Jahrhundert so eigentümliche Verbindung von Idylle und Revolution geschaffen.

Favart's »*Ninette à la cour*« ist eines der Hauptwerke aus der Gattung jener durch die Buffonisten angeregten, französisch-italienischen Parodien. Die Italiener hatten unter anderem auch ein zweiaktiges Intermezzo von Vincenzo Ciampi aufgeführt: »*Bertoldo in corte*« (9. Nov. 1752)[1]), das dem Publikum so gefallen hatte, daß sich die italienische Gesellschaft am 7. März 1754 mit diesem Stück von den Parisern verabschiedete[2]). Schon zwei Tage später, am 9. März, erschien auf dem *Théâtre de la foire St. Germain*[3]) eine französische Bearbeitung des *Bertoldo* von Anseaume unter dem Titel: »*Bertholde à la ville*«. Dieses Stück regte endlich Favart zu seiner »*Ninette*« an, die am 12. Febr 1755 auf dem *Théâtre italien*, zuerst in dreiaktiger, später in zweiaktiger Bearbeitung gegeben wurde[4]). Das italienische Textbuch scheint leider verlorengegangen zu sein. In Anseaume's recht unbedeutendem Libretto wird ein sittenloser, in der Stadt lebender Steuerbeamter geschildert, der mit seinen unlauteren Anträgen von einem braven Bauernmädchen abgewiesen wird. Das Mädchen, das ihrem Bräutigam Bertholde in die Stadt gefolgt war, geht mit diesem zufrieden wieder aufs Land zurück.

Favart's »*Ninette*« gehört wohl mit zu seinen besten Textbüchern. Die Abhängigkeit von Ciampi's »*Bertoldo*« ist textlich wie gesagt nicht mehr festzustellen. Eine zeitgenössische Kritik gibt an, daß das Buch im Gegensatz zu Ciampi's einfachem und naivem Libretto im modernen Geschmack geschrieben sei und Epigramme, d. h. also Anspielungen auf damalige Zustände und Personen, enthalte[5]). Mit dem Anseaume'schen Stückchen hat es so gut wie gar keinen Zusammenhang; nur der Gedanke der Gegenüberstellung von ländlicher Unschuld und städtischer Verderbtheit ist beiden gemeinsam.

Zunächst sei der Inhalt mitgeteilt, der bei Favart und Weiße genau übereinstimmt, so daß neben die französischen gleich die deutschen Namen geschrieben werden konnten.

Der Fürst Astolph verfolgt, obgleich er selbst mit der Gräfin Emilie verlobt ist, das hübsche Bauernmädchen Ninette (Lottchen), der er auf der Jagd begegnete, und verlockt sie, einen Tag vor ihrer Hochzeit mit dem Bauern Colas (Gürge), an den Hof zu kommen, um dort das herrliche Leben

1) Grégoir: *Les Gloires de l'Opéra* II, S. 52.
2) Grégoir: ebenda.
3) Théâtre de M. Anseaume I, Nr. 4, Titelblatt. Paris, Bibl. Nat.
4) Grégoir: a. a. O. II, S. 115.
5) Prod'homme: *La Musique à Paris de 1753 à 1757.* Sammelbände der IMG VI, S. 583.

kennen zu lernen und eine große Dame zu werden. Ninette geht trotz der flehenden Bitten Colas', der die Welt schon besser kennt und nichts Gutes ahnt, harmlos und vergnügt auf den Vorschlag ein. Nun wird ausführlich geschildert, wie das unverdorbene Landkind sich mit großer Naivität über das Leben und Treiben und die herrschenden Moden am Hofe lustig macht. Bald merkt sie auch, daß der Fürst seine Braut ihretwegen vernachlässigt und bringt beide durch eine List zusammen. Als der Fürst ihr auf ihren Wunsch seine Liebe im Dunkeln erklärt, schiebt sie heimlich die Gräfin vor, und als die Bühne wieder erhellt wird, hat Astolph die ganze Erklärung ohne sein Wissen an die legitime Adresse gegeben und kehrt reumütig zu seiner Braut zurück. Auf Ninette's Wunsch wird Colas geholt, der ihr bereits heimlich an den Hof gefolgt war, und ein Fest beschließt das Stück.

Wie man sieht, bringt Favart's *Ninette* bereits einen deutlichen Vorklang zu Beaumarchais' und damit zu Mozarts »Hochzeit des Figaro«. Das ist ein Beweis, wie sehr die dort geschilderten korrumpierten Verhältnisse die Gemüter schon lange vorher bewegt hatten; denn Beaumarchais' Stück wurde erst 22 Jahre nach Favart's Libretto geschrieben (1777). Da *Ninette à la cour* sehr häufig gegeben wurde, noch zwölf Jahre später von den *Comédiens François ordinaires du Roi* auf dem *Théâtre de la Cour* (24. Okt. 1767) unter dem Titel *Le Caprice Amoureux ou Ninette etc.*, sie auch sehr oft mit und ohne Musik im Druck erschien, so ist es wohl nicht unmöglich, daß Favart's Operette direkt auf Beaumarchais gewirkt hat. Besonders auffallend ist die gleiche Auflösung des in beiden Stücken fast gleichen Knotens durch die Vertauschung der Personen im Dunkeln, doch scheint auch in der italienischen Oper die Nacht häufig zu dergleichen Mystifikationen benützt worden zu sein[1]). Die französische Operette griff also, ganz wie die englische, auch zu aktuellen, tendenziösen Motiven, und der Graf oder Fürst, der seine eigenen Pflichten vergißt, den hübschen Landmädchen nachstellt und ein bäuerliches Liebespaar kaltblütig zu trennen sucht, seine Wünsche aber an der Tugend der Bauern scheitern sieht, wird auf dem französischen Theater fast zur typischen Figur.

Vielleicht hat Favart's Libretto auch wieder anregend in Italien gewirkt; denn dort entstand Anfang der sechziger Jahre eine »*Contadina in corte*«, Text von Giovanni Bartolomichi, komponiert von Rust, Venedig 1764, Sacchini, Rom 1765, Anfossi, Rom 1775[2]). In dem italienischen Textbuch fehlt der tendenziöse Zug. Dort folgt das Bauernmädchen Sandrina trotz des Flehens ihres Verlobten Berto dem Fürsten, der sie auch heiratet, während Berto sich mit einer anderen Bäuerin begnügen muß.

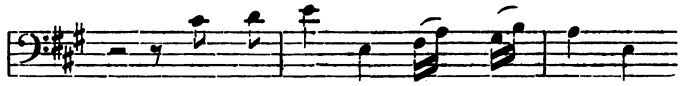
Sowohl Anseaume's »*Bertholde*« wie Favart's »*Ninette*« gehören musikalisch zu jenen Parodien mit gesprochenem Dialog, wie sie bei Be-

---

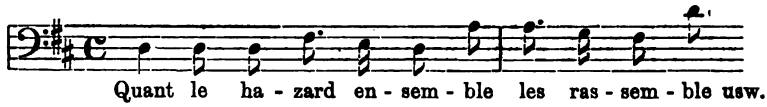
1) Vgl. Dent: Alessandro Scarlatti, S. 30.
2) Riemann: Opernhandbuch.

sprechung des »*diable à quatre*« bereits erwähnt wurden. Ob man aber bei diesen Singspielen, die durch direkte Anregung eines italienischen Intermezzo entstanden waren, in der Hauptsache auch auf die Musik des jeweiligen Originals zurückgriff, wie häufig angenommen wird, ist zum mindesten sehr zweifelhaft[1]). Von den zehn erhaltenen Arien des Ciampischen *Bertoldo*[2]) z. B. findet sich auch nicht eine in den beiden französischen Bearbeitungen.

Zu Anseaume's Stück hat ein Marquis Lasalle d' Offemont, ein für Literatur und Kunst begeisterter Dilettant, die Musik zusammengestellt[3]). Sie besteht in der Hauptsache aus vielen Vaudevilles; darunter findet sich auch das jetzt noch in Frankreich bekannte und vielgesungene, graziöse *Menuet d'Exaudet*, so benannt nach dem Komponisten Exaudet, einem Orchestergeiger an der großen Oper († 1760[4]). Außerdem sind sechs größere, italienische Arien eingestreut, von denen sich einige auch in Favart's Ninette wiederholen, so z. B. die große Arie:



bei Favart: *Aurait-on cru cella delle l'Infidèle*, die er auch später in seiner »*Bohémienne*« verwendete mit dem Text: *Ah mon ours a prit la fuite*, und von der Spitta glaubt, sie stamme aus Rinaldo da Capua's verloren gegangener Oper »*la donna superba*«[5]). Außerdem finden sich in beiden Bearbeitungen die Gesänge:



bei Favart als Duett oder vielmehr Wechselgesang benutzt mit dem Text: *Tu nous perdras, Colas, ne souffle pas*[6]) und zuletzt das graziöse Liedchen:

---

1) Spitta weist schon darauf hin: a. a. O. S. 115.

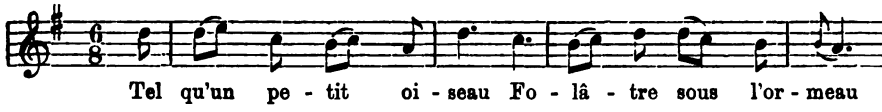
2) In London, *Royal College of Music*, Nr. 842, vol. VI.

3) Fétis: Dictionnaire und Pougin: a. a. O., Ménéstrel 73, 13, S. 97 halten d'Offemont fälschlich für den Komponisten.

4) Kade: Katalog der fürstlichen Musikaliensammlung Schwerin I, S. 28.

5) Spitta: a. a. O., S. 115, der italienische Text lautete: *Maledetti quanti siete*, vgl. »Théâtre de Favart«, Tome II, S. 17.

6) d'Orville: Histoire de l'Opera Bouffon I, S. 52 gibt an, daß diese Arie aus Ciampi's »Bertoldo« stammt.



bei Favart: *Je vois du plus beau jour.*

Es ist eine Eigentümlichkeit all jener Parodien, daß die beliebtesten Gesänge immer wieder in den verschiedenen Stücken benutzt werden[1]). Die Quellen jener Gesangseinlagen anzugeben, gelingt nur in wenigen Fällen, da ja leider so viele italienische Partituren aus jener Zeit verloren gegangen sind[2]), und die Franzosen meistens ganz ungeniert plünderten, ohne den Komponisten oder das betreffende Stück zu bezeichnen.

Es würde hier zu weit führen zu versuchen, die Fundorte der Arien aus »*Ninette*« festzustellen. Nur soviel sei gesagt, daß in diesem Stück die italienischen Arien einen ungleich größeren Raum als die Vaudevilles einnehmen, und daß die Musik mit ganz hervorragendem Geschmack und Geschick gewählt worden ist. Über den musikalischen Mitarbeiter oder Komponisten der »Ninette« herrscht eine ziemliche Unklarheit. Duny soll bereits ca. 1755 am Hofe von Parma, der stark von französischen Sitten und Einflüsssen beherrscht war, die Musik zu diesem Text geschrieben haben[3]). Wenn dies der Fall gewesen ist — in älteren Verzeichnissen seiner Werke ist dies Stück nie mit aufgeführt —[4]) so ist es jedenfalls verloren gegangen. Die vorhandenen ziemlich zahlreichen Exemplare der gedruckten Ninette-Partitur nennen keinen Komponisten und erwiesen sich sämtlich als die hier angeführte Parodie, die aber nun bald Favart, bald Duny, bald Blaise zugeschrieben wird[5]).

Daß Duny bei dieser Parodie als musikalischer Mitarbeiter gewirkt haben soll[6]), ist auch kaum anzunehmen, da die oft recht ungeschickten,

---

1) Vgl. Spitta: a. a. O.

2) Lajarte gibt in seinem Katalog der Pariser Opernbibliothek folgende von den Buffonisten damals gespielten Intermezzi (vgl. Jahn, Mozart I, S. 496) als vorhanden an: Rinaldo da Capua: *Donna superba*, Latilla: *Gli artigiani arrichiti* und *La finta Cameriera*, Ciampi: *Bertoldo in corte*, Selletti: *Il cinese rimpatriato*, Leo: *I viaggiatori*, Cocchi: *La scaltra governatrice*. Leider steht dieser Reichtum nur auf dem Papier und ist in Wirklichkeit nicht zu finden.

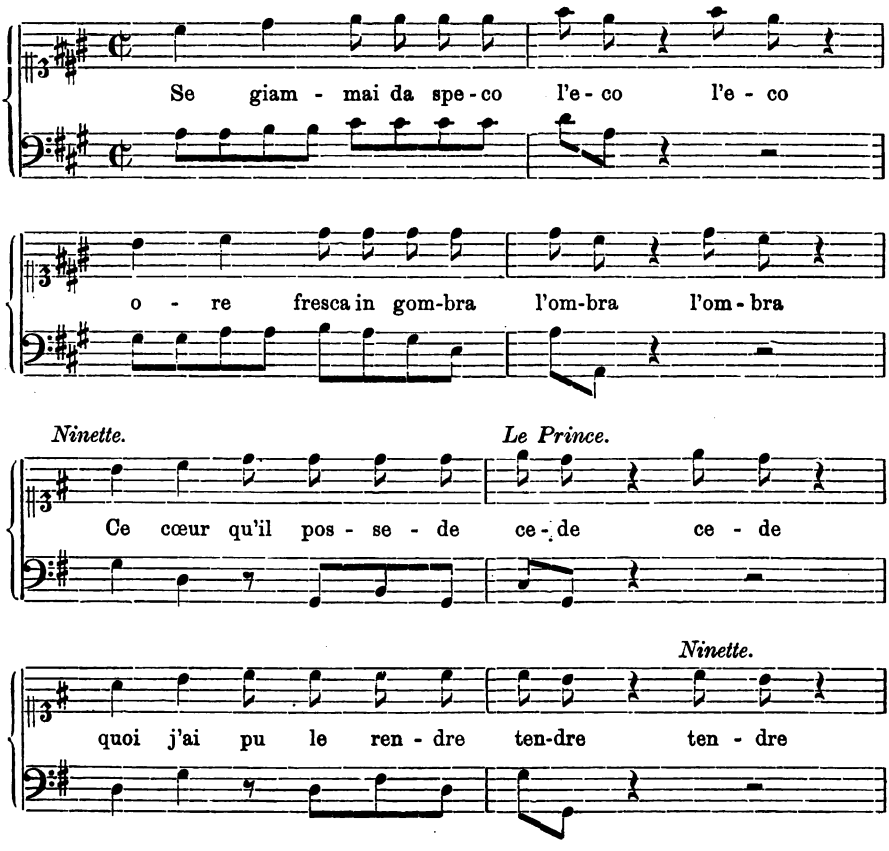
3) Pougin: Duny, Ménéstrel 46, S. 157.

4) Ebenda.

5) Unter »*Duny*« vergleiche Katalog der Königl. Hausbibliothek Berlin Nr. 1124. Chouquet: *Histoire de la musique dramatique en France*, S. 144. Riemann: Opernhandbuch. Grégoir: a. a. O. II, S. 115. Eitner: Quellenlexikon schreibt dasselbe Werk Favart und Duny zu, in der Annahme, Favart sei selbst Komponist gewesen. Unter »*Blaise*« steht es bei Kade: a. a. O.

6) Font: a. a. O., S. 346.

steifen Bässe auf keinen sehr geschulten Musiker schließen lassen[1]). Man vergleiche z. B. die reizende Echo-Arie aus Pergolesi's »*Maestro di musica*«, die hier sehr glücklich bei der nächtlichen Verwechslungsszene von den vier Personen als Wechselgesang vorgetragen wird[2]), mit dem Original:



»*Ninette à la cour*« ist, vom textlichen und musikalischen Standpunkt betrachtet, als eine der bedeutendsten unter den damals entstandenen Parodien hervorzuheben, und das große Aufsehen, das sie hervorrief, daher wohl zu verstehen. Der Erfolg wurde noch bedeutend durch die Darstellerin der Ninette, Madame Favart, erhöht, die, wenn auch

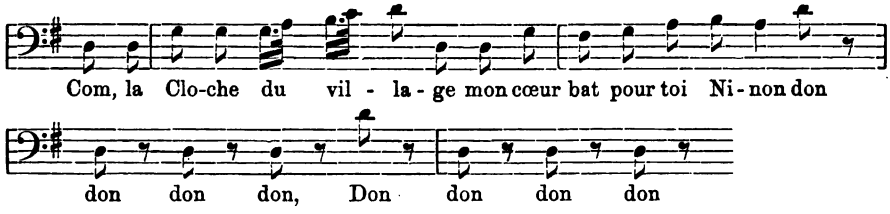
1) Unter dem Titel »*Le retour au village*« erschien, wie es scheint später — die Partitur (Königl. Hausbibliothek Berlin) trägt keine Jahreszahl — eine sehr verwässerte Bearbeitung der »Ninette«, zu der Duny eine recht dürftige Musik schrieb, die sich mit den Kompositionen des Pasticcio in keiner Weise messen kann.

2) Bereits von Spitta nachgewiesen a. a. O., S. 115.

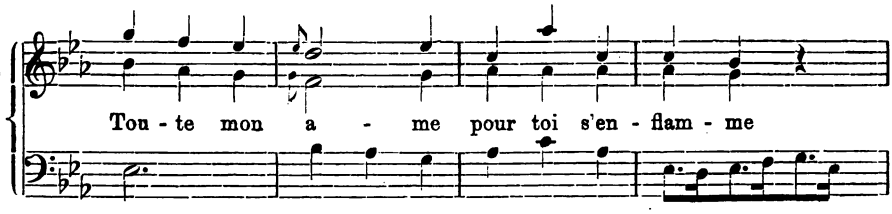
nicht ganz einstimmig[1]), als Frankreichs graziöseste und bezauberndste Schauspielerin gepriesen wurde. Sie soll auch ihrem Gatten bei der Wahl der Musikstücke behilflich gewesen sein[2]).

Weiße bewies sicher einen sehr richtigen Blick, als er gerade dieses Stück für eine deutsche Bearbeitung wählte. Er hielt sich dabei zum größten Teil wörtlich an das Original, erweiterte es aber wieder von zwei Akten auf drei Akte und übertrug den Dialog, der von Favart in leichten, flüssigen Versen geschrieben ist, in ziemlich holprige Prosa. Auch hier vermehrte er die Gesangseinlagen.

Die Musik der französischen Operette fand aber vor Hiller's Augen gar keine Gnade. Er meinte, ein Komponist mache eine armselige Figur, der zusammengelesene Stücke von deutschen und italienischen Komponisten zusammenflicke, die französischen Texte jämmerlich unter die Noten zerre und hier und da ein elendes Gassenlied von seiner Erfindung einschiebe[3]). Seine Empörung geht sogar so weit, daß er uns schon selbst die Fundorte einiger jener entlehnten Arien namhaft macht. So erfahren wir, daß das reizende Duett zwischen Colas und Ninette:



aus Latilla's Intermezzo »*La Giardiniera Contessa*« stammt, und daß der zarte, innige Schlußchor:



mit Auslassung des Mittelsatzes, Hasses Oper »*Leucippo*« entnommen ist[4]).

---

4) Ihre Gegner waren Grimm, Collé und Bachaumont; vgl. Font: S. 143.

2) Font: S. 346. Ihr Bild als Ninette veröffentlichte Pougin, Ménéstrel 73, S. 98.

3) Wöchentliche Nachrichten 1768 III, S. 66.

4) Akt I, Nr. 3 »*Dea delle selve*«. Derselbe Chor findet sich in dem Cosimi'schen Druck der »*Zingara*« von Rinaldo da Capua mit dem Text: *O dell' Egitto Nume Custode.* Spitta glaubte, er könne aus einer verloren gegangenen ernsten Oper Rinaldo's herrühren. Auch Bohn: Hundert historische Konzerte in Breslau, Seite 123, schreibt ihn Rinaldo zu. Man sieht daraus, daß schon die italienischen Partituren nicht zuverlässig sind. Mennicke: Hasse und Graun, S. 496 führt den Chor nicht an.

Eine ganz ähnliche schlechte Kritik schrieben die »Hamburger Unterhaltungen«, die die Musik zu »*Ninette*« ein abscheuliches Gemisch nannten, worin Hassesche Arien mit elend untergelegtem Text, Arien aus der italienischen komischen Oper, elende, alte französische Gassenhauer, dann wieder Arien mit schleppendem Lulli'schen Geschmack abwechselten[1]). Nur der Berichterstatter des Hannöverschen Magazins meint in seinem Schreiben über die komische Oper[2]), solche französische Operette sei ein Ding, das zwar eigentlich nichts ist, das sich mit allem putzt, was es findet, das aber, wenn ihm der Putz von einer geschickten Hand angelegt wird, ein sehr angenehmes Nichts werden kann.

Für das neue Libretto interessierte sich Hiller dagegen sehr. Die Art, wie er es komponierte, zeigt, daß trotz seiner Vorliebe für die italienische Kunst die französische Musik mit ihrer größeren Einfachheit und dem genaueren Eingehen auf den Text auch auf ihn nicht ganz ohne Einfluß geblieben war. Seine Musik zu »Lottchen am Hofe« war das Resultat erneuter, reiflicher Überlegungen, die er sowohl in der Vorrede zu dem Klavierauszug wie in seiner Selbstbiographie dargelegt hat. Die Musik durfte in diesem Stück, das durch seine politische Tendenz die Aufmerksamkeit des Publikums noch besonders fesseln sollte, weder die Verständlichkeit des Textes beeinträchtigen, noch den flotten Gang der Handlung zu sehr aufhalten. Deshalb ließ er das *Da capo* bei den Arien fort und vermied nach Möglichkeit häufige, unnötige Wortwiederholungen und lange melismatische Verzierungen. Wenn ihm trotzdem eine oder die andere Textwiederholung entschlüpft sei, so bäte er um Entschuldigung, da er sie der Melodie zuliebe hätte schreiben müssen[3]). In den französischen Parodien hatte ihn das mangelnde Gleichgewicht zwischen langen Arien und kleinen Volksliedern entschieden gestört. Deshalb verkürzte er einerseits die Arienform, anderseits erweiterte er die volksliedartigen Gesänge durch Ritornelle und Zwischenspiele, so daß die Gesangseinlagen alle eine ziemlich gleich lange Ausdehnung bekamen. Dagegen war er bemüht, die einzelnen Personen musikalisch möglichst genau zu charakterisieren[4]).

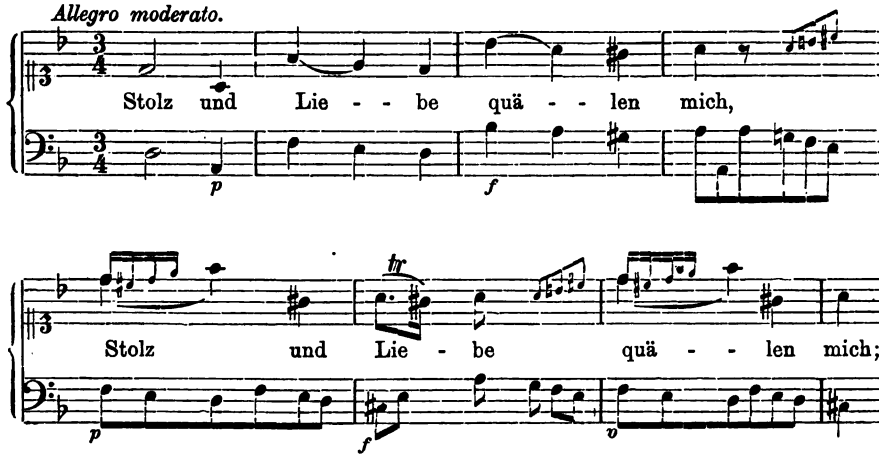
Es ist vielfach die Ansicht ausgesprochen worden, Hiller habe grundsätzlich die Bauern Lieder und die hochgestellten Personen Arien singen lassen. Durch diese dem Publikum schon langweilig und lächerlich gewordene Form habe er den Unterschied zwischen den verderbten Fürsten und Städtern einerseits und den braven, einfachen Landleuten ander-

1) Hamburger Unterhaltungen 1769, S. 286.
2) Hiller: Wöchentliche Nachrichten III, 1769, S. 95.
3) Hiller: Vorrede zum Klavierauszug »Lottchen am Hofe«.
4) Hiller: Selbstbiographie S. 311.

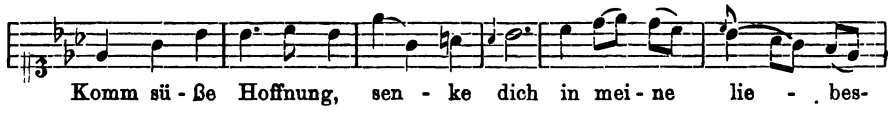
seits noch besonders scharf betonen wollen. In keinem der Hiller'schen Singspiele ist diese Tendenz auch nur angedeutet. Im Gegenteil benutzt er den Stil der großen Arie nicht nur, um hochgestellte Personen dadurch würdig zu charakterisieren, sondern wendet sie auch stets dann an, wenn er große Leidenschaften darstellen will, und in diesem Fall ist es ihm gleich, ob der Fürst oder die Bäuerin singt. Die kunstvolle Arie war in seinen Augen stets etwas viel Besseres und Vornehmeres als der liedmäßige Gesang, wie sich auch weiterhin zeigen wird. Die irrige Ansicht ist wahrscheinlich auf Reichardt zurückzuführen, der einmal schreibt[1]):

»Hiller konnte große Arien nicht ganz verwerfen . . . Ich finde dieses sehr schicklich, und besonders alsdann, wenn ich die Galerie über jenen König oder diesen Hofmann mit dem weit aufgesperreten Maule lachen höre«.

Der Prinz, der trotz seines unwürdigen Benehmens immer standesgemäß auftreten mußte, sang meist ganz im Stil der *opera seria*. Seine Arie:

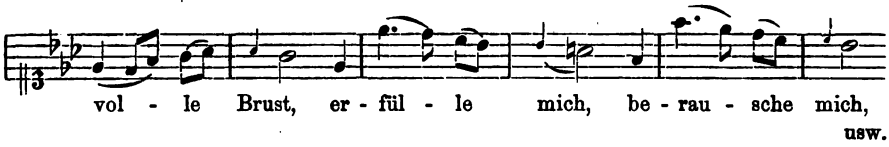


bringt z. B. die großen Intervallsprünge, durch die bei den Italienern Mut, Entschlossenheit und edle Leidenschaften dargestellt wurden[2]). Seine unlauteren Gefühle Lottchen gegenüber spricht er in der empfindsamen Arie aus:

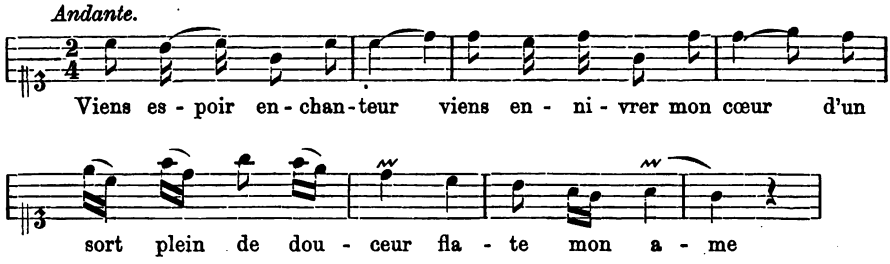


1) Reichard: Über die deutsche Oper, S. 8.

2) Vgl. Kretzschmar: Vorrede zu Holzbauer's »Günther v. Schwarzburg«, Denkmäler deutscher Tonkunst 8, 9, S. XVI.

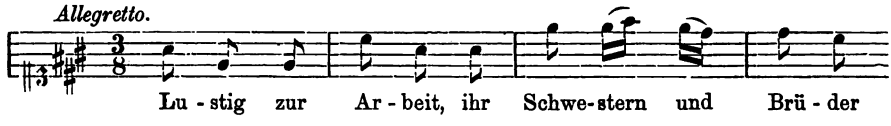


die aber für diesen Augenblick entschieden zu hoch im Ausdruck gewählt ist. Der französische »*prince*« faßt diese Liebelei mit dem hübschen Landkind viel leichtfertiger auf in seiner Arie:

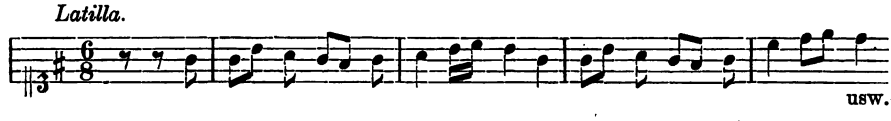


Auch die obligate Sturmarie fehlt hier ebensowenig wie im französischen Original. Nur ist Hiller immer geneigt, alle Gefühle ins Sentimentale zu ziehen.

In Lottchens Rolle finden sich die mehr liedmäßigen, heiteren Gesänge. Gleich ihre erste Ariette:

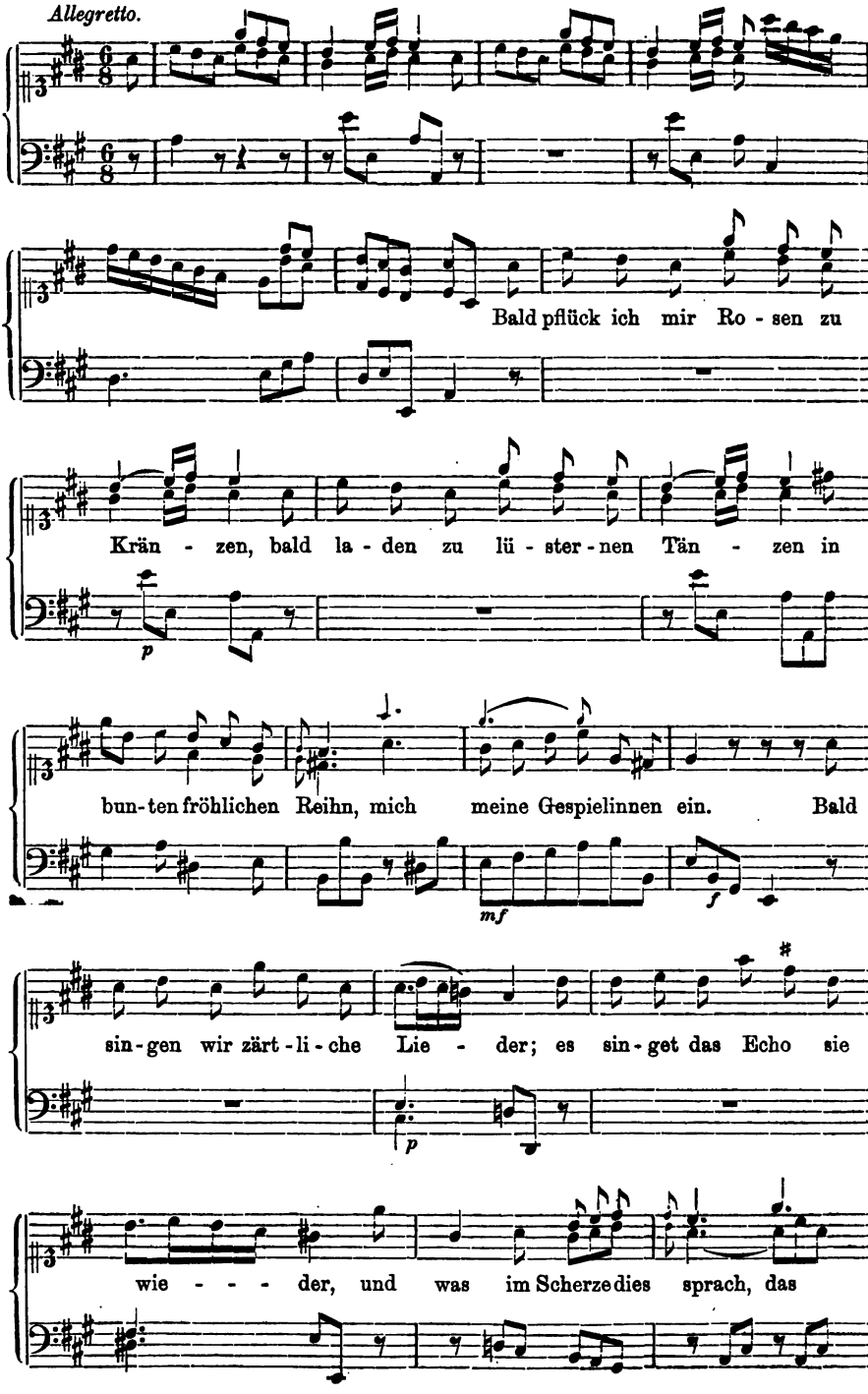


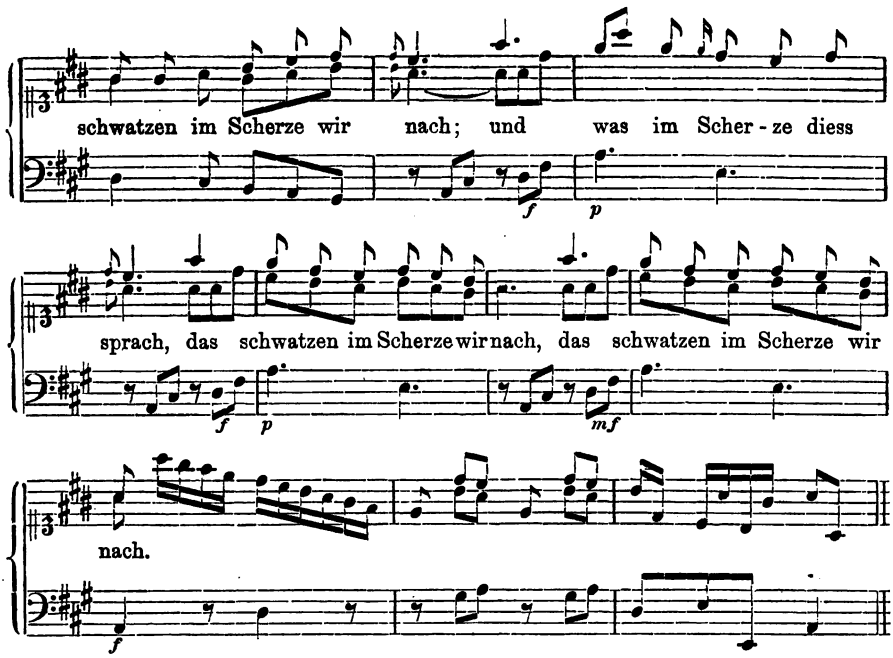
bringt eine fröhliche, pastorale Melodie, zu der die Bauern einen behaglichen Tanz aufführen können. Aber auch in ihren Liedern macht sich der italienische Einfluß geltend. So vergleiche man z. B. den Anfang von Latilla's Arie » *Cola sul Praticello*«[1]) aus »*la finta Cameriera*« — übrigens ein besonderes Bravourstück der Signora Tonelli in Paris[2]) — mit Hiller's graziöser Melodie, die hier, da sie weniger bekannt sein dürfte, ganz folgen soll:



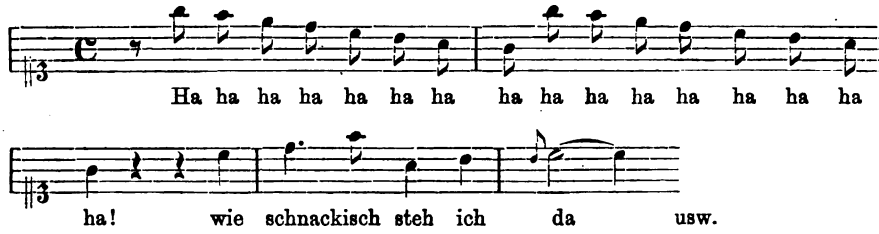
1) Auch in Favart's Parodie »*Raton et Rosette*« verwendet. Vgl. »*Théâtre de Favart*«, Bd. II, Nr. 3, Anhang Nr. 9.

2) Jansen: a. a. O., S. 159.

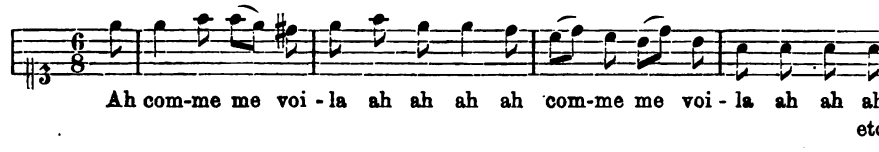

Allegretto.
Bald pflück ich mir Ro - sen zu
Krän - zen, bald la - den zu lü - ster - nen Tän - zen in
bun-ten fröhlichen Reihn, mich meine Gespielinnen ein. Bald
sin-gen wir zärt-li-che Lie - der; es sin-get das Echo sie
wie - - - der, und was im Scherze dies sprach, das
p
mf
f
p



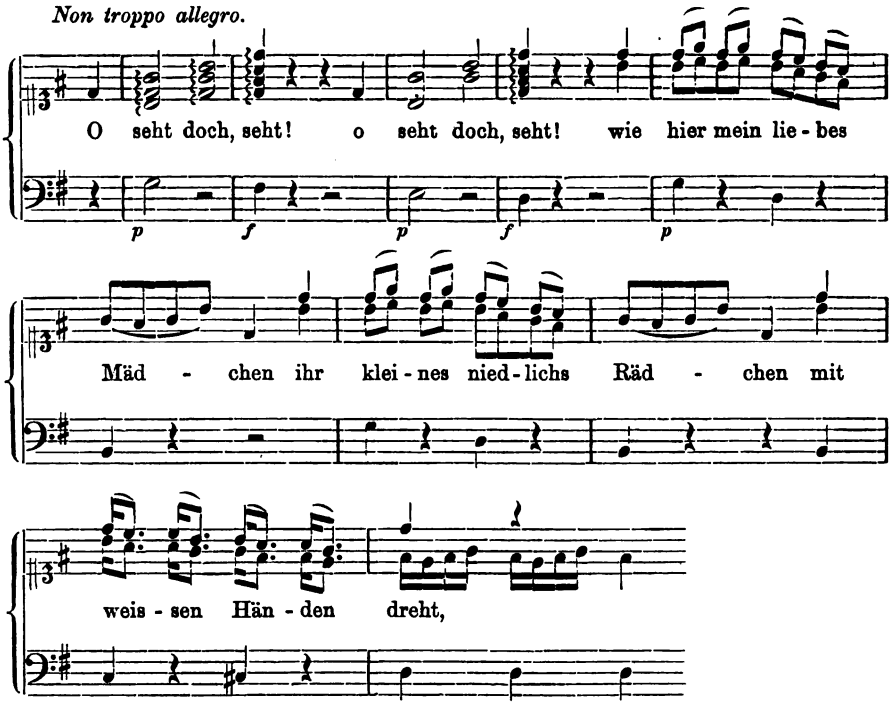
Zu wirklichem, bei Hiller seltenem Humor schwingt er sich in Lottchens Arie auf, die sie singt, als sie sich zum ersten Mal in Reifrock und hochgetürmter Perrücke im Spiegel sieht. Das deutsche Landkind lacht laut heraus über den ihr ebenso unnatürlich wie komisch erscheinenden Putz:



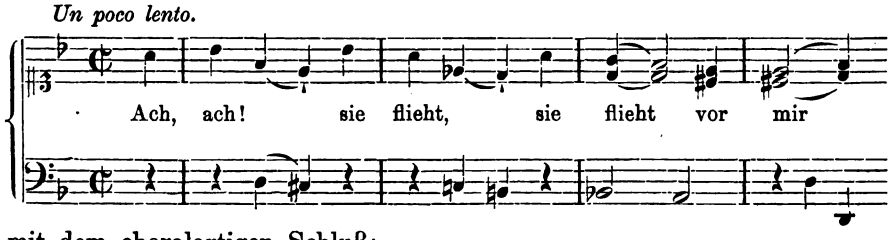
Ninette ist dagegen in dieser Szene ganz erschrocken über den ungewohnten Glanz und wagt nur schüchtern zu singen:



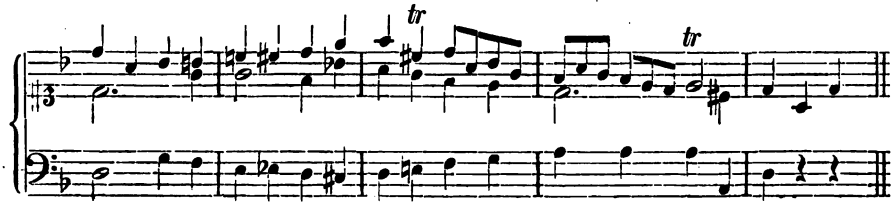
Gürge's Lieder haben wieder manchen Zug aus der Buffo-Oper aufzuweisen. Gleich seine erste Ariette:



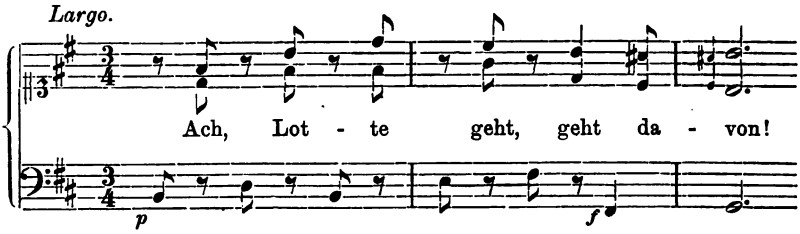
ist mit den langsamen Einleitungstakten und den folgenden schnellen Noten typisch für dergleichen Gesänge. Daß Hiller oft übermäßig sentimental werden konnte, zeigt sich auch in dieser Rolle. Wenn der arme Gürge weinend zusehen muß, daß sein Lottchen trotz aller Bitten doch an den Hof geht, so übertreibt er den Ausdruck des Schmerzes ganz beträchtlich. Gürge's Lieder:



mit dem choralartigen Schluß:

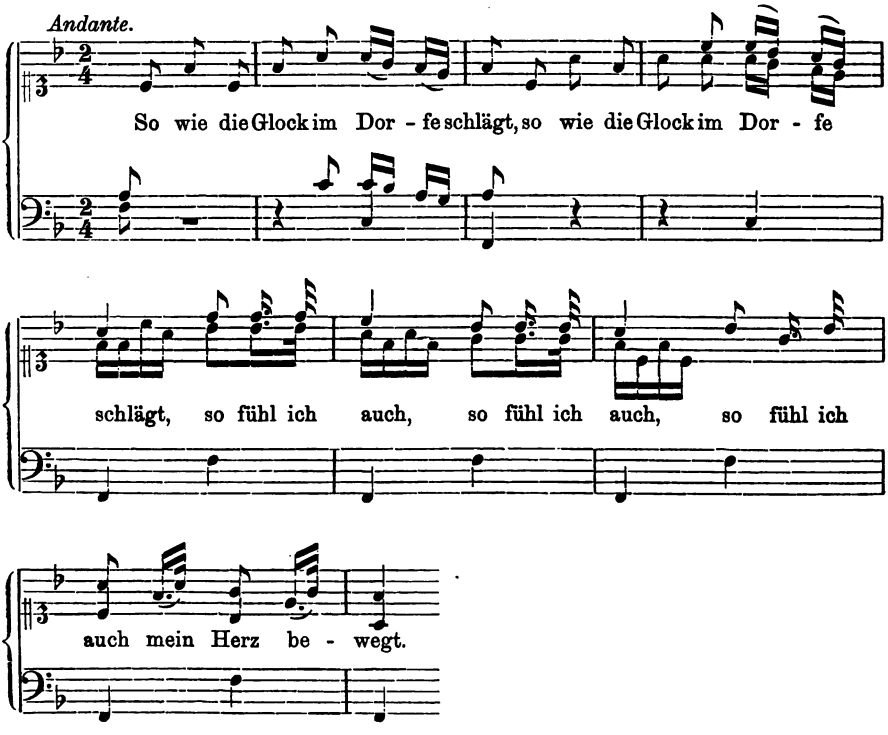


und



könnten in ihrer fast weichlichen Ausdrucksweise eine Klagearie in einem Oratorium der damaligen Zeit vorstellen. In dem französischen Original fehlen diese Gesänge.

Das Duett zwischen Lottchen und Gürge:

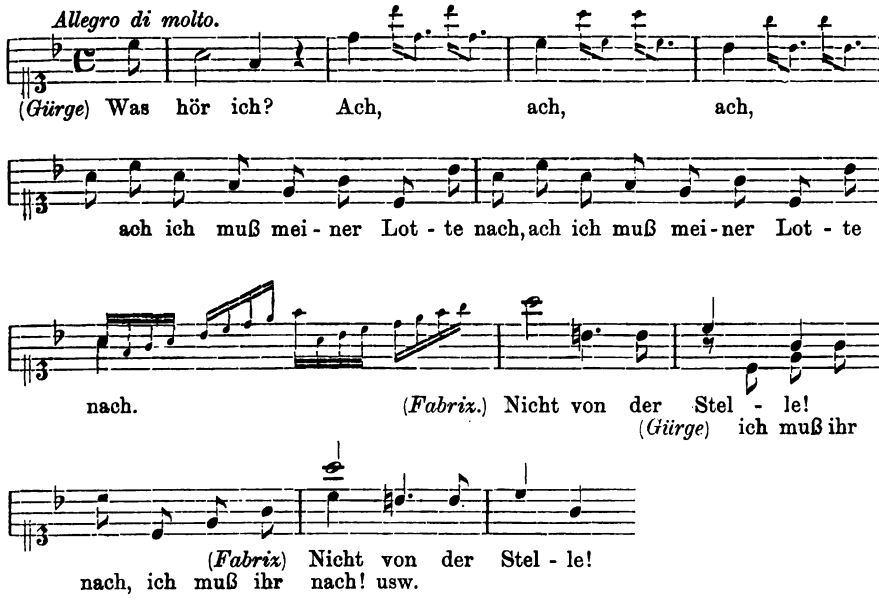


mit dem durch das ganze Stück im Baß erklingenden Glockenton, ist zwar ganz gefällig, wirkt aber anf die Dauer etwas eintönig und wird von der vorher erwähnten Latilla'schen Arie sehr in Schatten gestellt[1]).

Die Arien des Höflings Fabriz sind sämtlich so unbedeutend wie seine Rolle selbst.

1) Vgl. oben S. 42.

Italienischem Einfluß folgend, brachte Hiller so wenig Ensemble-Sätze wie möglich. Die Verständlichkeit des Textes litt immer dabei, und grade darauf kam es ja bei den Singspielen wieder sehr an. Überraschend gut ist Hiller aber ein Duett zwischen Fabriz und Gürge gelungen, der seiner Braut nacheilen will und von Fabriz zurückgehalten wird. Der hochmütige Ton des Adligen und der wütende und in seiner Erregung desto unbeholfenere des Bauern ist vorzüglich getroffen:



Das Quartett im Dunkeln ist Hiller nicht geglückt und fällt im Vergleich zu der geistreichen Verwendung der Echo-Arie im französischen Stück, wodurch die Mystifizierungen so glücklich illustriert werden, besonders ab.

Über die Sinfonie zu Lottchen am Hofe ist etwas Neues nicht zu sagen. Das letzte Allegro, ein kurzes Rondo, geht unmittbar in die erste Arie Lottchens über.

Auch zu »Lottchen am Hofe« erschien sogleich ein Klavierauszug, der in kurzer Zeit drei Auflagen erlebte (1766, 1770, 1776), eine Zahl, die nur noch von Hiller's bestem und auch noch jetzt nicht ganz vergessenem Singspiel »Die Jagd« erreicht wurde. Das war der deutlichste Beweis, welch großen Beifall diese Operette sogleich beim Publikum erlangte. Die Hamburger Unterhaltungen brachten eine äußerst lobende Rezension, in der sie darauf hinwiesen, daß der Komponist hier eine andere Manier angenommen habe, die ihm auch vortrefflich geglückt sei[1]).

1) Hamburger Unterhandlung IV, S. 650.

Aus dieser Kritik ersieht man, daß die Auffassung des neuen Stückes ganz der entsprach, die Weiße und Hiller gewünscht hatten. Die Verschmelzung des französischen und italienischen Stils wurde erkannt, ebenso die größere Einfachheit und Kürze der Arien und Lieder, die dadurch die Aufmerksamkeit von der Handlung selbst nicht zu sehr ablenkten. Das Spiel der Mademoiselle Steinbrecher wurde wieder sehr gelobt, ebenso der Bassist Henke, der den Fürsten gab. Hiller schrieb selbst in seinen Wöchentlichen Nachrichten[1]):

»Es ist für einen patriotischen Deutschen eine allzu angenehme Sache, den deutschen Gesang sich bisweilen der Schaubühne bemächtigen zu sehen, von welchem ihn der italienische gänzlich verdrungen zu haben schien.«

Im Vergleich mit dem französischen Original muß man wohl zugeben, daß Weiße und Hiller die Charaktere vergröberten, und daß Hiller's Talent dem der italienischen Buffokomponisten gewiß bei weitem nicht gewachsen war. Aber die größere Derbheit und die naive Aufrichtigkeit in der Auffassung, auch die größere Sentimentalität brachten das deutsche Stück dem Verständnis des damaligen Publikums entschieden näher[2]). Immer wieder muß aber auch bei den uns unverhältnismäßig groß erscheinenden Erfolgen der Hiller'schen Singspiele zunächst die Verständlichkeit der Sprache und dann das patriotische Selbstgefühl der friderizianischen Zeitgenossen in Rechnung gezogen werden.

Mit dieser Arbeit hatten also die Verfasser erreicht, den ausländischen Singspielen eine wirkungsvolle deutsche Bearbeitung entgegenzustellen, und sie glaubten wohl bestimmt, damit auch zugleich eine in ihren Elementen national deutsche komische Oper gewonnen zu haben. Sie zögerten deshalb nicht, auf dem einmal eingeschlagenen Wege weiter fortzuschreiten. Zunächst aber erschien auf dem Koch'schen Theater in Leipzig noch ein sogenanntes Nachspiel: »Die Muse« von Schiebeler, mit Musik von Hiller, das mit den Singspielbestrebungen aber nur wenig Beziehungen hat.

---

1) Wöchentliche Nachrichten: I, S. 376f.

2) Lottchen am Hofe wurde noch beinah fünfzig Jahre später in Wien allerdings mit wenig Erfolg aufgeführt. Der Text war nach Favart und Weiße neu bearbeitet, die Musik zum Teil von Berton dem Jüngeren geschrieben. (Henri B., 1767—1844 Paris.) Die älteren Theaterfreunde hätten mit Vergnügen ein paar Original-Lieder-Melodien der einfachen hillerischen Komposition wiedererkannt, die hier recht glücklich und sinnig benutzt worden seien. Allg. mus. Zeitung 17. Jahrgang 1815, S. 853.

Die Muse

wurde am 3. Oktober 1767 zum ersten Mal aufgeführt[1]). Der sehr dürftige und gesuchte Inhalt wird in den Hamburger Unterhaltungen mitgeteilt[2]).

Die Geschichte spielt im alten Griechenland. Ein sehr poetisch veranlagter Jüngling soll auf den Wunsch seines Vaters heiraten. Er will es aber nicht, da er sich ganz der Poesie widmen möchte. Das betreffende junge Mädchen, das der Vater ausgesucht hatte, wird tot gesagt und erscheint dem Jüngling unter der Maske der Muse Urania, übrigens, wie tadelnd bemerkt wird, im modernen französischen Kostüm mit großem Reifrock. Der Jüngling verliebt sich in sie und wünscht, daß sie eine Sterbliche wäre, damit er sie heiraten könne. Sie entdeckt sich ihm darauf, und alle Wünsche sind nun erfüllt.

Hiller schrieb zu diesem Einakter vier Arien im Bravourstil, ein Duett, einen Schlußchor mit Trompeten und Pauken und ein begleitetes Rezitativ; im übrigen wird der Dialog gesprochen. Wie Hiller selbst sagt, unterscheiden sich diese Gesänge von den komischen durch eine etwas ausführlichere Einrichtung und durch Melodien, die von seiten der Sänger sowohl als des Orchesters einen feineren und richtigeren Vortrag erfordern. Die erste Arie der Muse enthält z. B. sehr viel Koloratur und wird vom Streichorchester pizzicato, wodurch die Laute, mit der die Muse auftritt, nachgeahmt werden soll, und einer obligaten Oboe begleitet, die im Klavierauszug auf ein drittes System geschrieben wurde.

Durch dieses Stück wird aufs neue bewiesen, daß Hiller nicht durch die Rücksicht auf seine Sänger, sondern durch anderweitige Überlegungen dahin geleitet wurde, in seinen Singspielen einen einfacheren Ton anzuschlagen. Die Steinbrecher gefiel in der Rolle der Muse wieder außerordentlich[3]). Der Klavierauszug wurde zusammen mit dem des später aufgeführten »Dorfbalbier« herausgegeben.

Die Liebe auf dem Lande.

Am 18. Mai 1768[4]) erschien ein neues Weiße-Hiller'sches Singspiel, das Hiller selbst als »Kompagnon« zu Lottchen am Hofe bezeichnet. Auch in diesem Werk wird die Verderbtheit der Fürsten und Beamten der Unschuld und rechtlichen Denkungsweise der Landbevölkerung entgegengestellt. Weiße hat diesmal zwei französische Operetten als Vorbilder

1) Wöchentliche Nachrichten: II, S. 118.
2) Hamburger Unterhaltungen: IV, S. 894.
3) Hamburger Unterhaltungen: IV, S. 894.
4) Wöchentliche Nachrichten: II, S. 368.

gewählt und sie zu einer verschmolzen, nämlich »*Annette et Lubin*« von Madame Favart (15. Febr. 1762) und »*La Clochette*« von Anseaume, Musik von Duny.

»*Annette et Lubin*« ist eine der graziösesten französischen Idyllen und hatte ebenfalls in Paris einen ganz besonders großen Erfolg gehabt. Burney zählt es mit zu den Stücken, die er bei seinem Pariser Aufenthalt 1764/65 mit am liebsten gesehen habe[1]), und in dem erwähnten »Schreiben über die komische Oper« aus dem »Hannöverschen Magazin« heißt es: »Jetzt, Madame, komme ich auf eines Ihrer Lieblingsstücke, auf die Operette *Annette et Lubin*[2])«.

Unter Madame Favart's Namen erschienen sechs Singspiele, nämlich;

Les Amours de Bastien et Bastienne, Parodie des *Devin du village* 1753.
Les Fêtes d'Amour 1754.
Les Ensorcelés 1757.
La Fille mal gardée 1758.
La Fortune au Village 1760.
Annette et Lubin 1762.

Sie bilden zusammen den fünften Band des »*Théâtre de Favart*«. Bei jedem dieser Stücke werden ein bis zwei Mitarbeiter genannt, und deshalb ist die Autorschaft von Madame Favart häufig sehr stark angezweifelt worden. Bei Annette et Lubin soll ihr Freund, der Abbé Voisenon, den größten Anteil gehabt haben, und dieser »*Archevêque de la Comédie italienne*«, wie sein Spitzname lautete, gab sogar nicht undeutlich zu verstehen, daß er das Stück überhaupt allein geschrieben und der Dame nur aus Rücksicht und Freundschaft den Autortitel überlassen habe[3]). Aber weder der Charakter noch die poetische Begabung Voisenon's werden uns in einem sehr günstigen Licht gezeichnet[4]). Über die Art der gemeinschaftlichen Arbeit der Madame Favart und ihrer Freunde klärt uns vielleicht der Prolog zu den *Fêtes d'Amour* auf, der übrigens in starker Anlehnung an die Einleitung zur *Beggar's Opera* geschrieben zu sein scheint. Madame Favart und ein Schauspieler Chauville treten darin auf und unterhalten sich über das aufzuführende Stück. Chauville will nicht glauben, daß es von Madame Favart sei. Diese erzählt denn auch, daß sie die Verse nicht geschrieben habe; dafür hätte sie kein Talent; sie könne nur den Plan entwerfen, der allerdings die Hauptsache sei; dann suche sie sich einen geschickten und liebenswürdigen Autor, »*qui veuille bien donner des grâces à ma prose*«.

---

1) Burney: *General history of Music.* IV, S. 617.

2) 56. Stück 1769, abgedruckt in den Wöchentlichen Nachrichten III. S. 89 ff.

3) Vgl. Lessing: Hamburger Dramaturgie, 53. Stück auch Minor a. a. O. S. 163,

4) Font: a. a. O., S. 162 ff.

Die Fabel von *Annette et Lubin* stammt aus einer Erzählung von Marmontel[1]) die von Madame Favart in äußerst geschickter und dezenter Weise für eine Bühnenbearbeitung benutzt wurde. Der Inhalt lautet bei ihr wie folgt:

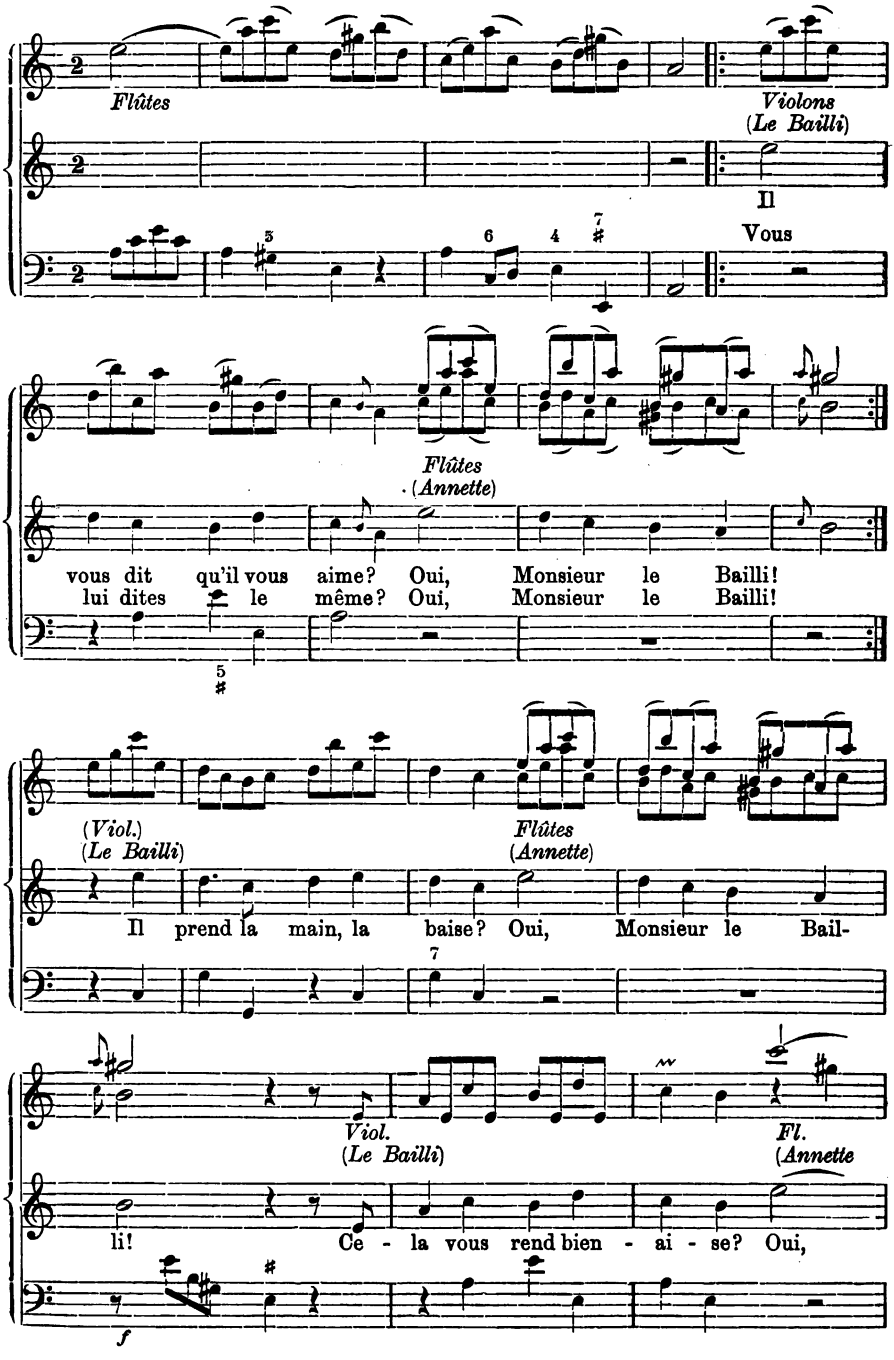
Annette et Lubin sind Waisenkinder, die zusammen in einem Dorf aufgewachsen sind. Sie führen ein idyllisches Schäferleben und lieben sich in aller Unschuld und Harmlosigkeit. Der Bailli des Ortes möchte aber Annette für sich gewinnen und versucht deshalb ihr klarzumachen, daß ihre Liebe zu Lubin sündhaft sei, da sie nicht die Mittel hätten, sich zu heiraten. Annette weist den Bailli zurück, und dieser verklagt die beiden bei dem Herrn des Gutes. Der Seigneur läßt sich die Schuldigen vorführen. Annette kommt äußerst schüchtern und blöde herbei, wird aber von Lubin, der sich von dieser Vorstellung das beste verspricht, eifrig aufgefordert, näher zu kommen. Kaum aber erblickt sie der Gutsherr, so findet er solch Gefallen an ihr, daß er sofort befiehlt, sie auf sein Schloß zu führen. Zur Freude des Bailli wird sie von den Dienern weggeschleppt; doch Lubin eilt ihr nach, befreit sie mit Hilfe seines Stockes und holt sie sich zurück. Der Seigneur ist darauf von einer so tiefen Liebe derartig gerührt, daß er dem Bailli befiehlt, das Paar sofort ehelich zu verbinden, und das Stück schließt mit den Worten des beschämten Herren: »*Du vrai bonheur voilà l'image. Ils jouissent de tout, en vivant simplement. Gens de cour, venez au village, Pour connaître le sentiment.*

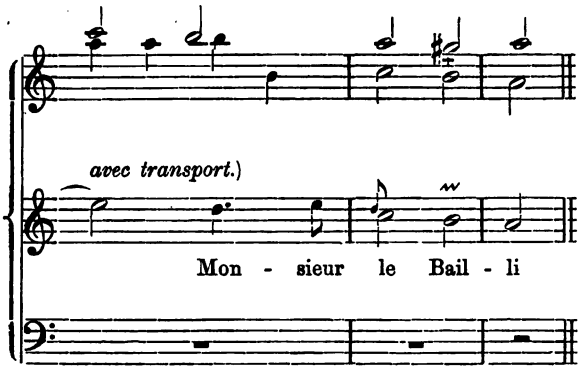
Auch hier wurde also der Gegensatz von höfischer Verderbtheit und ländlicher Unschuld gepredigt. Aber erst Madame Favart gab dem Stück diese tendenziöse Wendung, durch die sie aufs glücklichste die pikante Seite der Marmontel'schen Erzählung umging und das Interesse des Publikums vollständig auf die damals alle Gemüter bewegende, revolutionäre Richtung hinlenkte.

Große Anziehung übte in dieser Idylle wieder die Musik aus, die im Gegensatz zu Ninette à la cour vorzugsweise aus Volksliedern besteht. Nun erfahren wir auch den Namen des musikalischen Mitarbeiters: es war Blaise, erster Fagottist am *Théâtre italien*[2]), der die Akkompagnements zu den Liedern schrieb und laut Überschrift selbst einige Arien verfaßte[3]). Die Volkslieder werden teils zu Erzählungen strophenweise gesungen, teils werden sie aber auch zu Duetten und Ensembles, freilich immer nur im Wechselgesang, verwendet, also eine Art des gesungenen Dialogs, wie man ihn in den früheren, durchweg auf Volksliedern gesungenen Vaudeville-Operetten findet, so z. B. in einem Duett zwischen dem Bailli und Annette, in dem jener ihr die Sündhaftigkeit ihrer Liebe zu Lubin klar zu machen versucht und Annette auf alle Einwände immer beharrlich auf dieselbe musikalische Phrase »*Oui, Monsieur le Bailli*« antwortet. Man achte auch auf die liebliche pastorale Begleitung in der Oberstimme

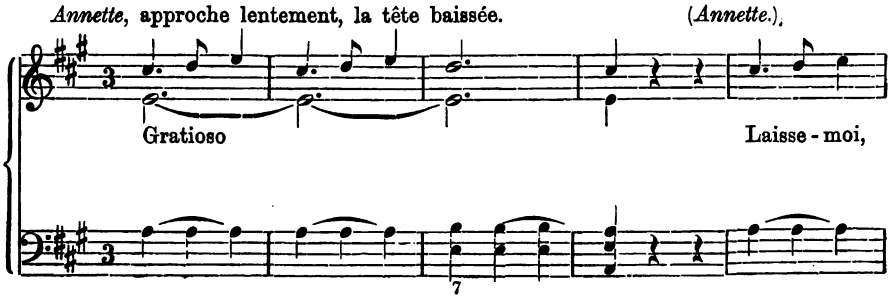
1) Minor: a. a. O., S. 164. Marmontel: *Contes moraux* II, S. 213f.
2) Burney: a. a. O., IV, S. 624.
3) Titelblatt des Exemplars aus der Bibl. der Königl. Hochschule f. Musik. Berlin.

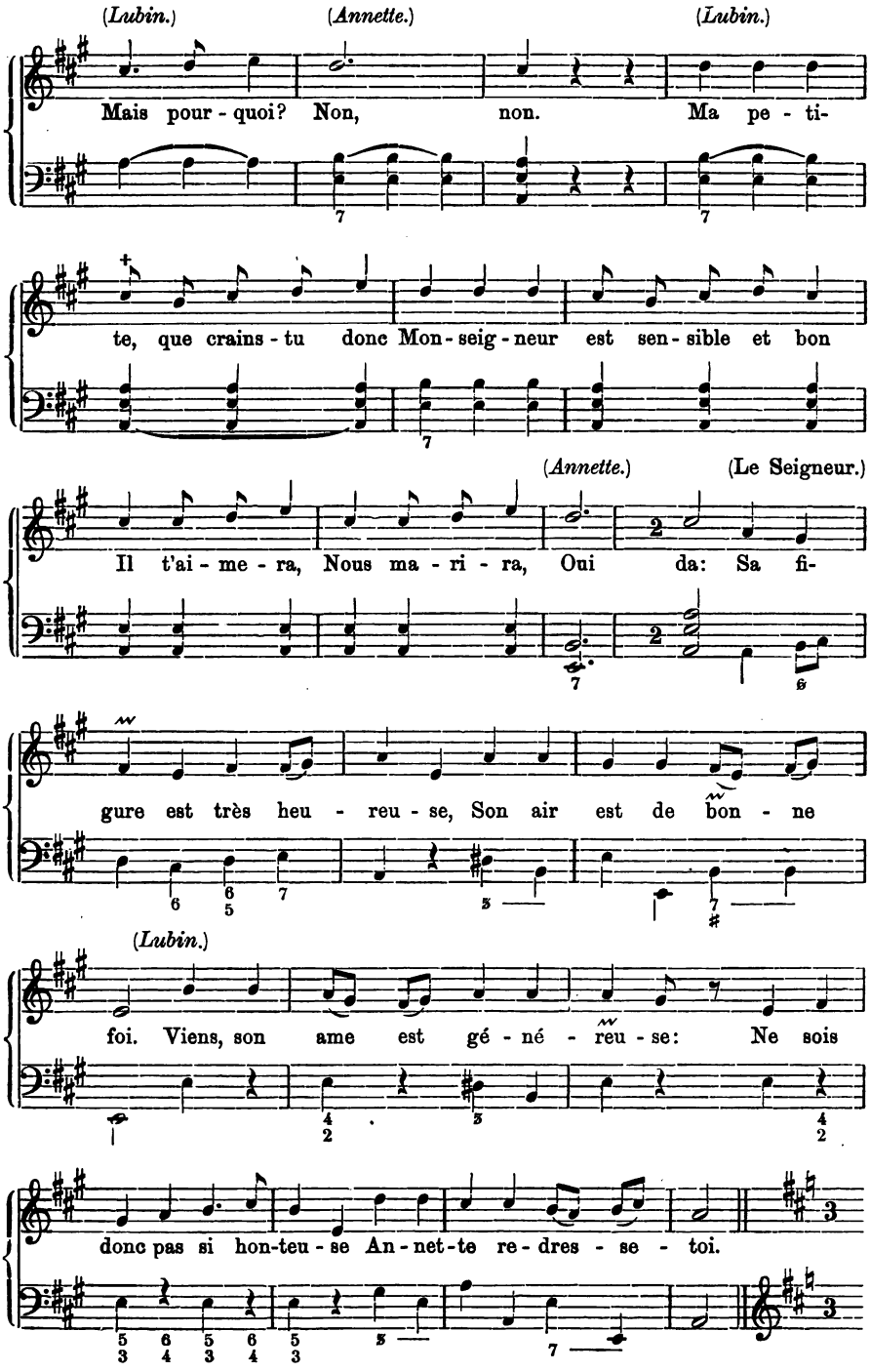
und die abwechselnden Instrumente; Annette wird stets von der Flöte, der Bailli von den Violinen begleitet.

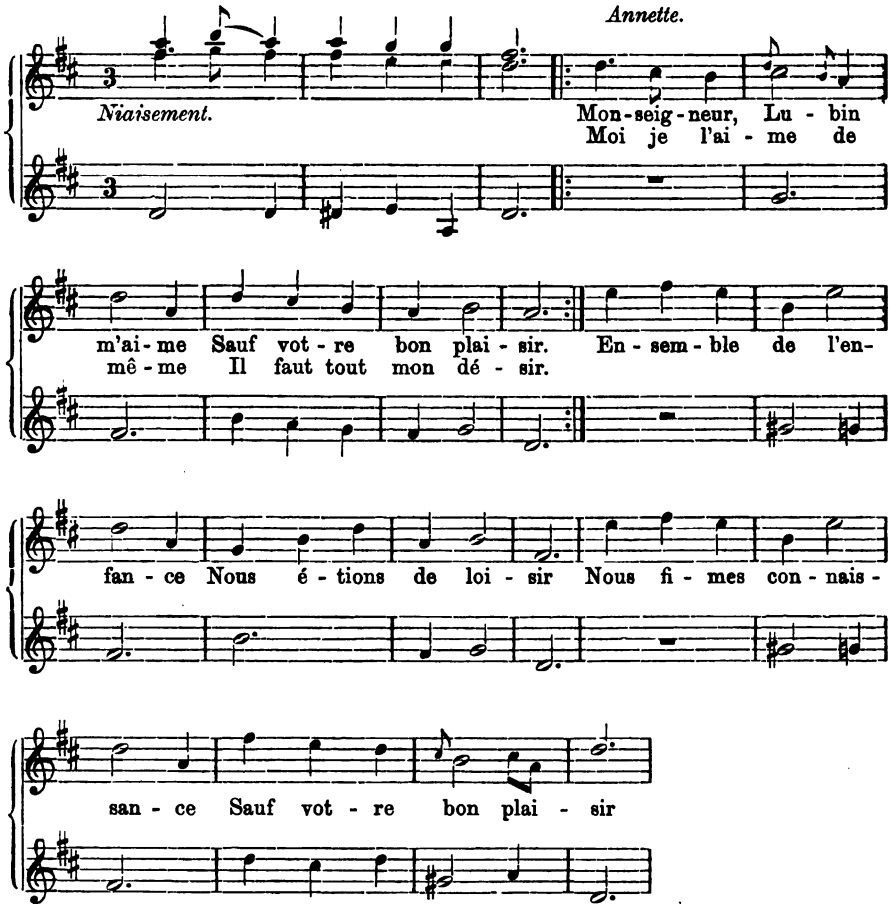




Ebenso wirkungsvoll ist ein Terzett zwischen dem Seigneur, Lubin und Annette. Diese fürchtet sich vor dem Herren und will nicht zu ihm kommen; Lubin redet ihr gut zu, der Seigneur sei freundlich und tue ihr nichts. Die erste Unterhaltung wird auf ein monotones Liedchen gesungen, dessen Abschnitte auf Annette und Lubin verteilt sind. Da erblickt plötzlich der Herr das niedliche Mädchen und fällt den beiden höchst interessiert ins Wort: »Sa figure est très heureuse« usw. Lubin, der das für einen Ausdruck wohlwollender Gesinnung auffaßt, führt den muntren Ton des Gutsherrn weiter und redet eifriger auf Annette ein, ihre Schüchternheit zu überwinden. Endlich kommt sie zögernd herbei und singt stockend und befangen, daß sie sich beide »*sauve votre bon plaisir*« liebten. Diese Melodie ist womöglich noch einfacher und monotoner als die des Anfangsliedes. Die Melodie des Seigneurs ist ein Volkslied, bekannt unter dem Namen: *Romance de Marmontel.* Die letzte ist Rousseau's »*Devin du village*« entnommen. Dort singt es Colas als Liebeslied: »*Dans ma cabane obscure, toujours soucis nouveaux*«. Vielleicht hat Madame Favart den für Natürlichkeit so begeisterten Komponisten des vielbewunderten französischen Singspiels etwas verspotten wollen, indem sie seinen melancholischen Gesang für den Ausdruck unbeholfenster Schüchternheit setzte.




(Lubin.)
(Annette.)
(Lubin.)
Mais pour - quoi? Non, non. Ma pe - ti-
te, que crains - tu donc Mon - seig - neur est sen - sible et bon
(Annette.)
(Le Seigneur.)
Il t'ai - me - ra, Nous ma - ri - ra, Oui da: Sa fi-
gure est très heu - reu - se, Son air est de bon - ne
(Lubin.)
foi. Viens, son ame est gé - né - reu - se: Ne sois
donc pas si hon-teu - se An - net-te re-dres - se - toi.

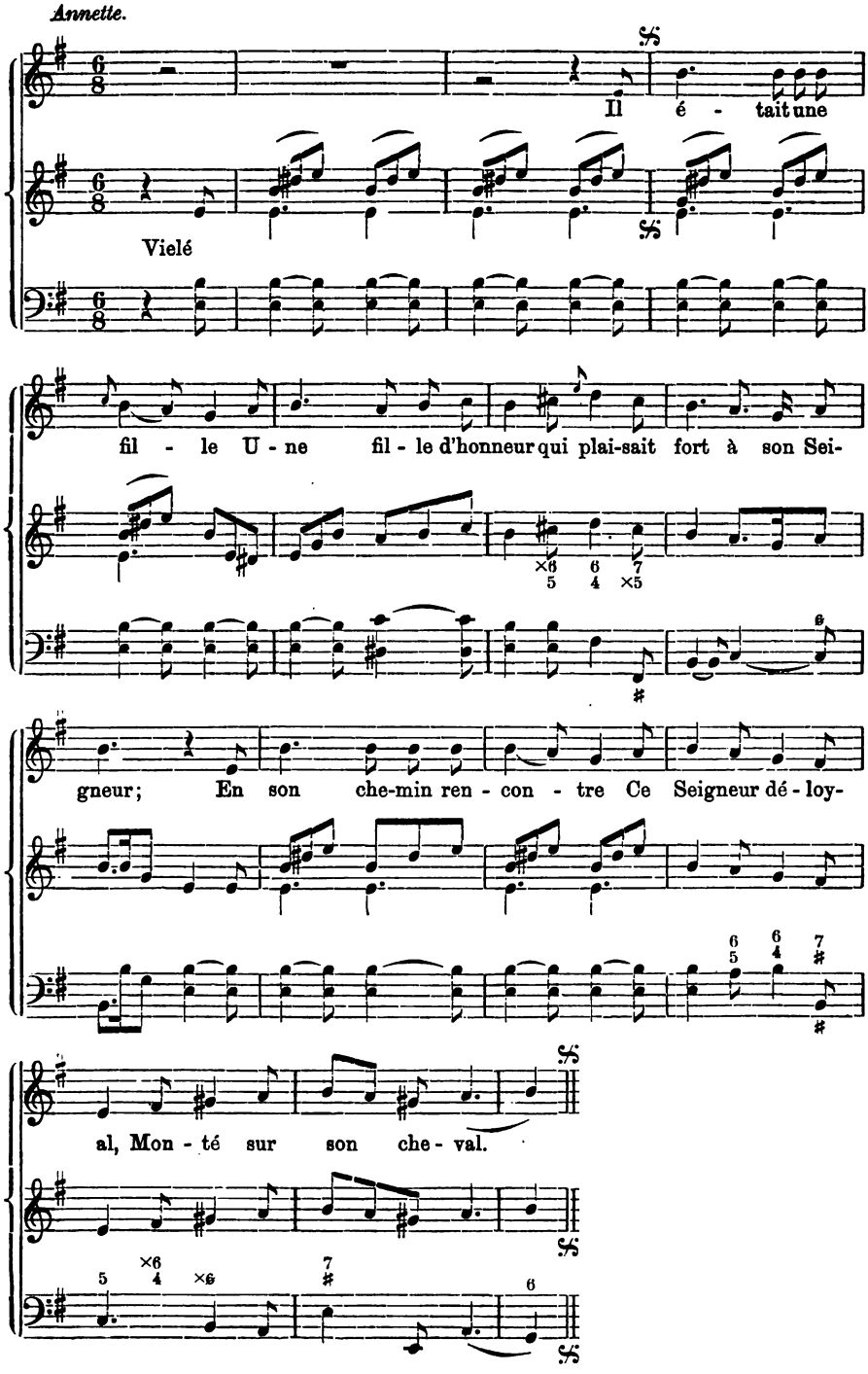


Als besonders beachtenswert sei hier noch ein Lied Annette's mitgeteilt, das sie ihrem Lubin vorsingt: »*Il était une fille d'honneur*«, das Weiße auf die durch Haydn's Jahreszeiten weltbekannten Worte übersetzte: »Ein Mädchen, das auf Ehre hielt«[1]). Die eintönige, melancholische Weise, eine der populärsten Melodien in den südlichen und mittleren Provinzen Frankreichs, war bekannt unter dem Namen: »Die Klage der Pierrette[2]). Hier lernt man auch Blaise wieder als geschmackvollen Begleiter kennen.

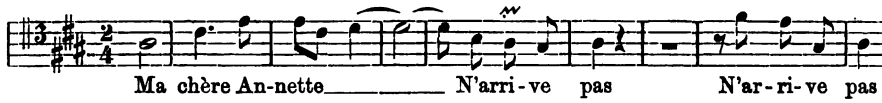
---

1) Eschenburg hat das F.'sche Stück ebenfalls übertragen unter dem Titel »Lukas und Hannchen«. Die Musik dazu schrieb ein Organist aus Celle, Beckmann (Hamb. Unterh. X, S. 73). Der betreffende Text lautet dort: Es war ein junges Mädchen — Von reizender Gestalt, — Dem Herrn des Dorfs gefiel sie bald. Es traf auf ihrem Wege — Der Herr sie einmal an; — Vernimm, was sie getan.

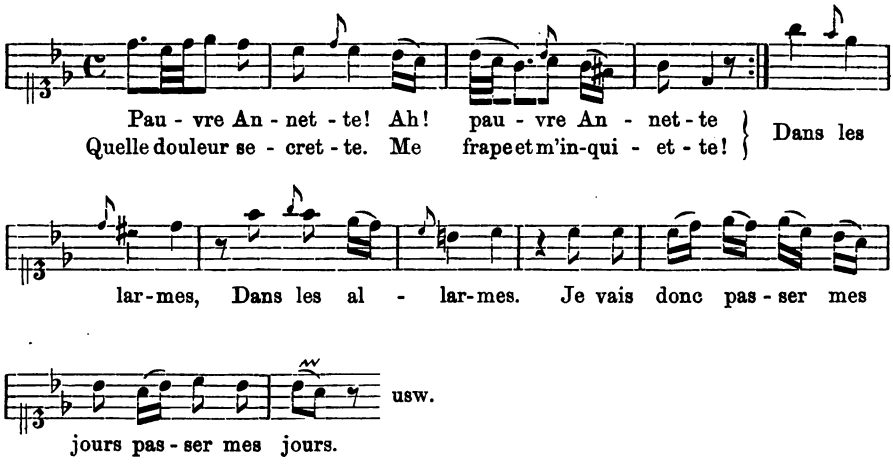
2) Tiersot: La chanson populaire en France S. 520.


Annette.
Il é - tait une
Vielé
fil - le U - ne fil - le d'honneur qui plai-sait fort à son Sei-
gneur; En son che-min ren - con - tre Ce Seigneur dé - loy-
al, Mon - té sur son che - val.

Wie in den vorher besprochenen Parodien finden wir auch hier italienische Arien eingestreut, so z. B. das höchst anmutige und charakteristische Stück, in dem Lubin seine Unruhe über Annette's langes Ausbleiben äußert. Die Überschrift lautet: *Da te, Cutano, non posso andar*[1]).



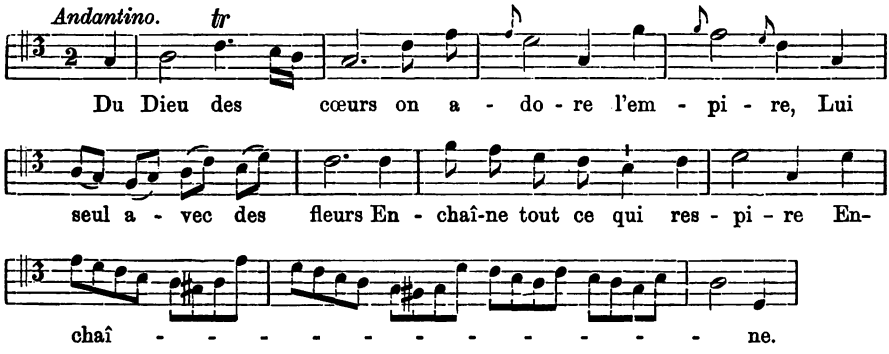
Auch in dieser Parodie begegnen wir einer Hasseschen Arie, die zu Hillers Empörung[2]) nicht einmal vom Seigneur, sondern von der kleinen Annette gesungen wird. Und doch wirkt der weiche, schmerzlich resignierte Klagegesang an dieser Stelle besonders rührend. Der Bailli hat Annette eben verlassen, und nun sie allein ist, kann sie ihrem Kummer und Zweifel beredten Ausdruck geben. Die Arie:



stammt aus Hasse's Oper »*Adriano in Siria*«, dort mit dem Text »*Prigioniera abandonata*«[3]). Madame Favart oder ihre respektiven Mitarbeiter kümmerten sich bei Auswahl der Melodien für ihre betreffenden Personen nicht weiter um deren Stand, sondern nur um deren jeweilige Gemütsstimmung, die sie möglichst prägnant illustrieren wollten. Daher singt der Herr allgemeine Betrachtungen über die Zufriedenheit auf ein einfaches Volkslied »*Ce n'est que dans la retraite*«[4]), und der Bauer äußerst seine Wut über den Raub seines Mädchens in einer rollenden Koloratur-Arie: *Non, non je ne crains personne*[5]).

1) Favart: *Théâtre choisi* 1809. Bd. II, S. 213.
2) Wöchentliche Nachrichten: III, S. 67.
3) Ebenda. Bei Mennicke: a. a. O. nicht angeführt.
4) Klavier-Ausg. S. 8.
5) Ebenda S. 45.

Trotz all der liebenswürdigen Naivität, mit der Madame Favart ihre ländlichen Personen ausgestattet hatte, fand sie doch noch Gelegenheit, in die bäuerlichen, idyllischen Liebesgespräche eine ganz boshafte Erinnerung an den noch immer nicht vergessenen Buffonistenstreit einzuflechten. Im Jahre 1753 hatte bekanntlich Mondonville auf Befehl des Königs die Musik zu einer »*pastorale héroïque*« geschrieben mit dem Titel: »*Titon et l'Aurore*«, die dem Erfolg der italienischen Gesellschaft ein Ende bereiten sollte. Um dies französische Stück durchzusetzen, wurde der Beifall bei der ersten Aufführung, am 9. Januar 1753[1]), durch die königliche Clique provoziert[2]), und trotz der größten Langenweile, die die Zuschauer dabei ausstehen mußten, war jede Vorstellung des Titon voll besetzt von Antibuffonisten, so daß Grimm jenen boshaften, doppelsinnigen Satz schrieb: *Tout était loué dans cet opéra à l'exception de l'ouvrage*[3]). Favart hatte denn auch schleunigst eine Parodie darauf geschrieben: *Raton et Rosette*, eine jener durchweg gesungenen, mit einigen italienischen Arien geschmückten Vaudeville-Operetten, in der aber Mondonville's Musik zu Titon wieder selbst gar nicht verwendet wurde[4]). Diese Episode muß 1762 noch nicht vergessen worden sein; denn als Lubin seiner Annette ein Lied vorführen will, wie man es in der Stadt singt, da beginnt er mit der letzten Arie des Titon:



die mit ihrer schlechten Deklamation und den falsch angebrachten, übermäßig vielen Verzierungen gewiß als Muster einer mißverstandenen Koloratur-Arie gelten kann. Daher unterbricht denn auch Annette den Gesang schon nach wenig Takten und meint, Lubin's schönes Lied langweile sie sehr, und was hieße denn das: »Gott der Herzen« und »Ketten mit Blumen«!

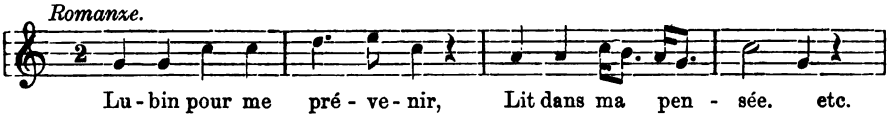
1) Grégoir: a. a. O. II, S. 53.

2) Font: a. a. O., S. 262 ff.

3) Grimm: Corresp. litt. II, S. 365, vgl. auch Jansen: a. a. O., S. 198.

4) Vgl. *Théâtre de Favart* II, Nr. 3. Eine nicht ganz vollständige Abschrift besitzt die Kgl. Hausbibl. Berlin. Ein Baptiste Anselm dem das Stück dort zugeschrieben ist, hat wohl die Ouvertüre und einige Tänze neu komponiert.

Sie wollte schnell dagegen eine Melodie singen, wie man sie auf dem Lande liebt, und stimmt ein einfaches Volkslied an:



Da in der deutschen Bearbeitung diese satirische Episode ganz besonderen Beifall fand, ohne daß man die näheren Beziehungen in der französischen Vorlage kannte, und auch diese selbst in neueren Darstellungen, wie es scheint, immer übersehen wurden, so schien es angebracht, darauf etwas näher einzugehen.

Für eine weitere Besprechung dieses liebenswürdigen und graziösen Stückes ist hier leider nicht der Ort. Es sei nur noch erwähnt, daß es in Frankreich von der italienischen Partei wieder heftig befehdet wurde. Grimm mußte mit Empörung konstatieren, daß sich alle Kindsköpfe in Frankreich nach diesen »*favardages*« umdrehten, und daß er sich jedesmal, nachdem er ein solches Stück gesehen habe, wie gerädert, wie nach einem Fieberanfall fühle, und es über seine Kräfte ginge, sich dergleichen etwa zweimal anzusehen[1]). Als er Philidor's »*Sancho Pansa*« beurteilt, weiß er nichts Niederschmetternderes zu sagen, als daß der Komponist wahrscheinlich die Musik von *Annette et Lubin* nachgeahmt habe[2]). Auch in jenem vorher erwähnten Schreiben über die komische Oper[3]) wird gemeint, daß wenn die Musik nicht so ganz französisch und so sehr mittelmäßig wäre, das Stück bei anderen Nationen noch mehr Beifall finden würde. Bei objektiver Prüfung muß man jetzt aber doch dem Publikum Recht geben, das Annette et Lubin zu den beliebtesten Repertoirestücken erhob. Auch auf französischen Kupferstichen findet man noch nach vielen Jahren Szenen aus diesem Werk dargestellt[4]).

Favart schrieb auf dies Singspiel seiner Frau eine überaus derbe Parodie[5]), die bei einem Fest der Marquise de Monconseil für den Herzog von Richelieu in dem Schlößchen Bagatelle von denselben Schauspielern aufgeführt wurde, die das Stück auf dem Théâtre italienne gespielt hatten. Diese Parodie ist aber nur geeignet, die Liebenswürdigkeit, Dezenz und Grazie des Originals in desto hellerem Lichte erscheinen zu lassen.

Die andere Operette »*La Clochette*« von Anseaume hat Weiße als zweiten Akt in das Favart'sche Stück eingeschoben. Die Anseaume'sche

1) Grimm: a. a. O. V, S. 327.

2) Grimm: a. a. O. III, S. 213.

3) Hiller: Wöchentliche Nachrichten III, 1769, S. 97.

4) Ein Kupferstich von Debucourt aus dem Jahr 1789, die Vorstellung der Annette durch Lubin beim Seigneur, z. B. Im Privatbesitz.

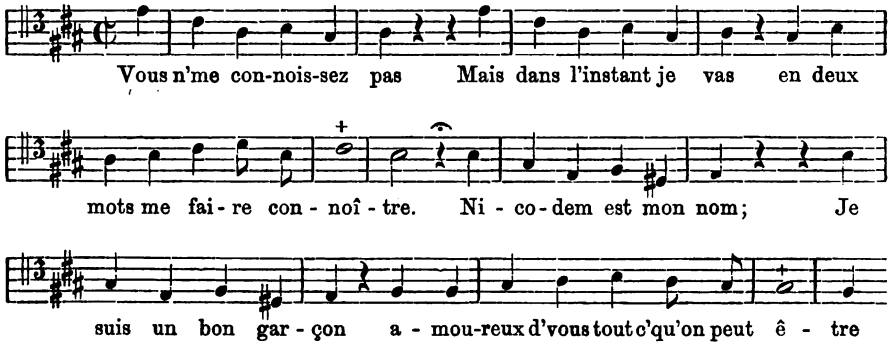
5) Abgedruckt in Favart: *Théâtre choisi* 1809 I, S. 171 ff.

Fabel behandelt eine Erzählung von Lafontaine[1]) und ist das Urbild einer arkadisch idyllischen Pastorale, in der Schäfer und Schäferin gewiß noch nicht die zierlich gestickten seidenen Röcke durch realistische Bauernkleidung ersetzt hatten, wie sie Madame Favart auf Anregung ihres Gatten eingeführt hatte[2]).

Colin und Colinette, ein Schäfer und eine Schäferin, lieben sich. Colinette wird von einem reichen Bauern Nicodème verfolgt, den sie zurückweist. Dieser sinnt auf eine List, um Colinette's Liebe zu gewinnen. Er nimmt ihr Lieblingslämmchen fort und versteckt es. Wenn sie dann das Tier sucht, will er es ihr wiederbringen und hofft, daß sie ihm in ihrer Freude alles gewähren wird, was er als Belohnung fordern würde. Aber Colin erfährt den Plan, findet das Lamm, und als Nicodème es aus seinem Versteck abholen will, hat Colin es bereits fortgenommen und neckt nun den vergeblich suchenden Nicodème mit dem Glöckchen, das dem Lamm um den Hals gebunden war. Schließlich lockt er Nicodème damit in den Schafstall und sperrt ihn dort ein. Nicodème steigt aufs Dach und muß zusehen, wie das Liebespaar sich wieder gefunden hat; denn Colinette war vorher auf Colin etwas eifersüchtig gewesen.

In der »Liebe auf dem Lande« ist die Rolle des Nicodème dem Bailli, bei Weiße »Schösser« genannt, zuerteilt. Dieser denkt sich die List mit dem Lamm aus, um Annette-Lieschen zu gewinnen, und wird von Lubin-Hänschen gefoppt.

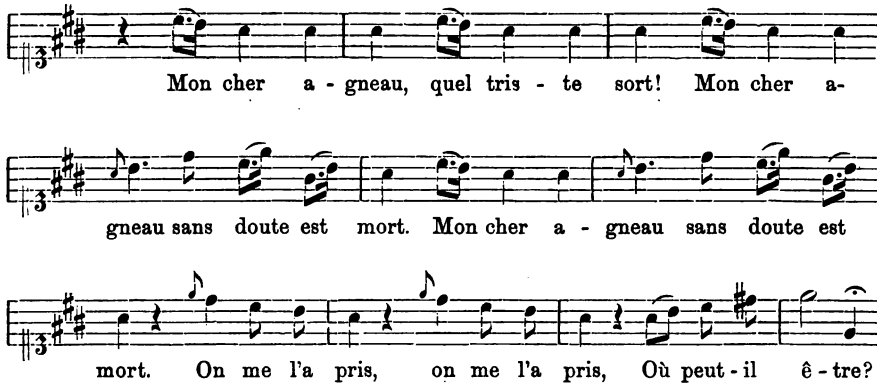
Duny schrieb zu diesem schäferlichen Libretto eine liebliche, einfache, dem Inhalt vollkommen angemessene Musik, in der er sich wieder sichtlich dem Charakter der französischen Volksmusik näherte. Als musikalischer Humorist bewährte er sich ebenfalls, z. B. in der Arie, mit der Nicodème sich der Colinette vorstellt. Man sieht förmlich, wie der dumme Bauer nach jedem ungeschickten kurzen Satz, den er herausbringt, einen verlegenen Kratzfuß macht:



Wie lieblich und einfach beklagt Colinette den Verlust ihres Lämm-

1) Grimm: a. a. O. V, S. 273. La Fontaine: (Regnier) *Oeuvres* VI, S. 3f.
2) Font: a. a. O., S. 225.

chens; die Melodie erinnert im Charakter lebhaft an jene französischen Volksmelodien, die unter dem Namen »*Compleintes*« bekannt waren.



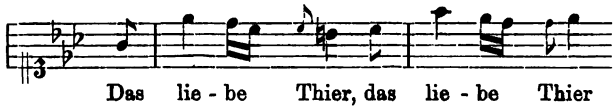
Auch das Glöckchen hat seine musikalische Rolle. Es ist auf $\overline{\overline{d}}$ abgestimmt und klingt freundlich neckend in das mit Arioso vermischte Rezitativ des vergebens suchenden Nicodème hinein.

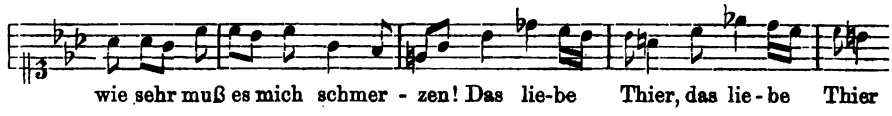
Grimm, der zwar diesmal die Musik ganz hübsch findet, vielleicht weil Duny von Geburt Italiener war, meint aber doch, daß der gute Papa Duny nicht mehr jung und die Komposition schon ein wenig veraltet und schwach sei[1]).

Weiße hat sich auch diesmal genau an das Vorbild gehalten. Annette et Lubin übersetzte er fast wörtlich, nur übertrug er den Dialog wieder in Prosa. Von der Clochette benutzte er nur den zweiten Teil. Eine Nebenperson, Gretchen, erfand er dazu, damit der Schösser zum Schluß auch noch eine Frau bekommt. Die beiden Hauptpersonen haben in der deutschen Übersetzung leider recht viel von ihrer natürlichen Frische und Naivität eingebüßt. Lieschens Sprache ist lange nicht so schüchtern dem Gutsherrn gegenüber, wie die ihres allerliebsten kleinen Vorbildes. Sie benimmt sich im Bewußtsein ihrer Bravheit ziemlich sicher und immer recht geziert und altklug. Sympathischer ist schon ihr Hänschen; aber allein dieser Diminutiv-Name für einen ausgewachsenen Bauernburschen zeigt genügend die gesuchte Naivität der Bearbeitung. Weißes Verse sind immer ziemlich ungleich. Am besten ist ihm hier das erwähnte Lied: »Ein Mädchen, das auf Ehre hielt«, gelungen; am schlechtesten wird er, wenn er ganz ohne Vorbild arbeitet und frei hinzuerfindet. Dann begegnet man Stellen wie: »Das kleine Lieschen sticht — dem Schösser ins Gesicht« —, was soviel besagen soll, als daß sie ihm gefällt; oder es wird von dem Lamm erzählt: »Es hatte schwarze Enden — Und fraß mir aus den Händen«.

1) Grimm: a. a. O. V, S. 273.

Hiller sagte aber der Text ungemein zu, da er, wie er meint, »mehr Rührendes und Zärtliches als Lottchen am Hofe enthielt«, wofür nicht allein er, sondern die gesamte damalige Gesellschaft ganz besonders empfänglich war. Dagegen billigte er, wie sich leicht denken läßt, die Musik zu Annette et Lubin gar nicht. »Wenn der Gerichtsherr in einem so niedrigen Tone singt, wie soll der Bauer und sein Mädchen singen? Die singen größtenteils italienische Arien«, so schreibt er entrüstet[1]). Hiller ist auch in diesem Stück bemüht, einen möglichst einfachen, pastoralen Ton anzuschlagen; aber der große Nachteil, den er Duni und den Franzosen gegenüber hatte, war der, daß er in Deutschland nirgends an nationale Klänge und Empfindungen anknüpfen konnte, und wenn er auch die Koloraturen fortließ und die Form umbildete und zusammendrängte, so stand er doch noch viel zu sehr unter dem Einfluß des italienischen großen Opernstils, um eine wirklich einfache, der harmlosen Handlung angemessene, deutsch volkstümliche Musik schreiben zu können. An Stelle eines ungekünstelten Ausdrucks finden wir oft eine übertriebene, weichliche Sentimentalität, die sich ganz besonders in Lieschen's Klagearien über das arme Tier geltend macht, z. B.





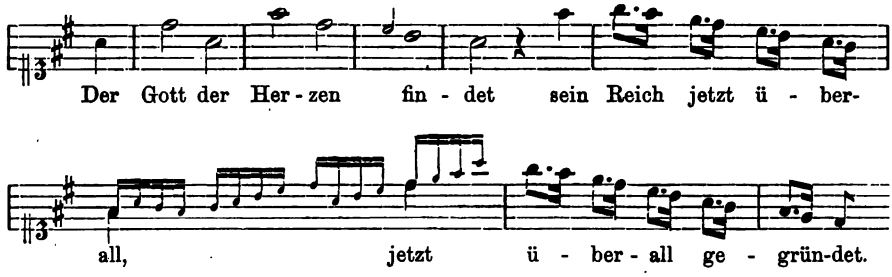
Ähnlich jammert Hänschen und ahmt zum Schluß seines Liedes wenig geschmackvoll das Blöken des verschwundenen Lieblings nach.

Da die Rolle des Gutsherrn nur eine Gesangseinlage aufweist, so sind die Arien mit den großen Intervallsprüngen, ebenso die obligate Sturm-Arie, hier mit dem Text: »Wenn uns der Sturm die Felder verwüstet«, dem Schösser, als der höchsten Instanz, zuerteilt.

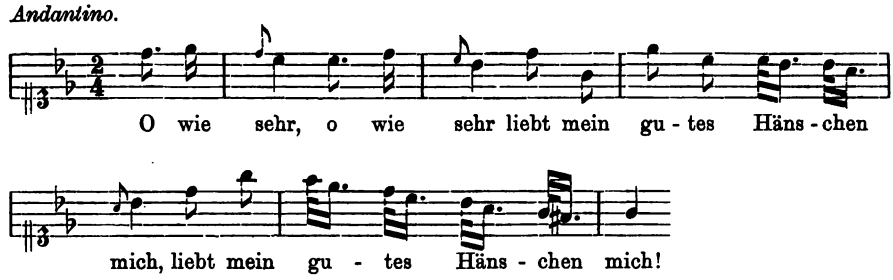
Die Übersetzung jener Episode, in der der Bauer seinem Mädchen mit einem Lied imponieren will, wie man es auf dem Schloß singt, erregte, wie schon bemerkt, bei den deutschen Patrioten ganz besondere Freude[2]). Reichardt sagt ganz richtig, daß Hiller in dieser Arie weniger

1) Wöchentliche Nachrichten: III, S. 67.
2) Vgl. oben S. 61 f.

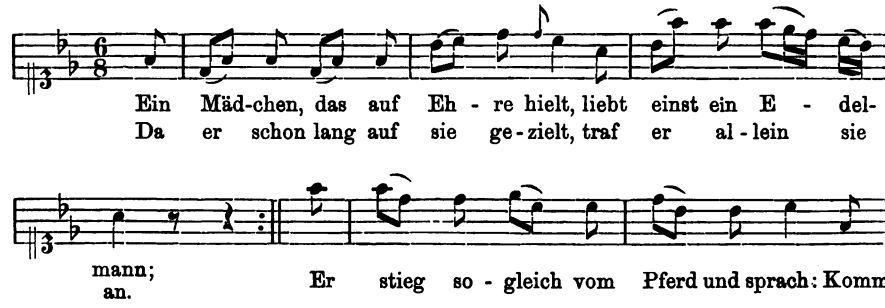
eine Satire auf die italienische Koloratur-Arie als vielmehr auf die italienisierten deutschen Komponisten gebracht habe[1].) Die Arie beginnt:



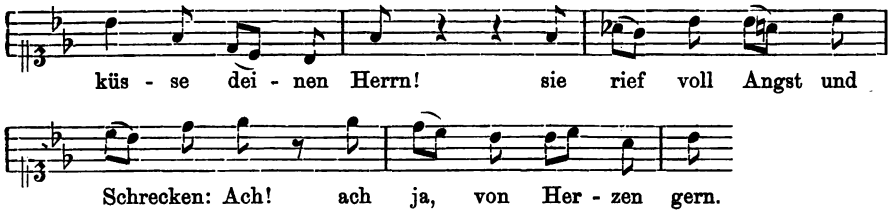
Das sentimentale Lied Lieschens:



veranlaßte Reichardt zu dem enthusiastischen Satz: »Wem Lieschens darauffolgender Gesang nicht tausendmal mehr gefällt, der ist seines Vaterlandes nicht wert, nicht seines Vaterlandes Lieblingssänger wert.« — Der musikalische Glanzpunkt in diesem Singspiel ist aber Lieschens Lied: »Ein Mädchen, das auf Ehre hielt«. Der einfache, erzählende Ton ist hier in der natürlich fließenden Melodie sehr hübsch getroffen, und die Abwechslung der Strophen zwischen Dur und Moll läßt die Erzählung noch besonders lebendig wirken[2]).



1) Reichard: Briefe eines aufmerksamen Reisenden. II, Nr. 7.
2) Vollständig abgedruckt bei Friedlaender: a. a. O, I, 2, S. 137.



Die Ensemble-Sätze bieten wenig Bemerkenswertes. Hiller bemüht sich zwar, eine Charakteristik der Personen festzuhalten, doch läßt ihn seine melodische Erfindung gerade hier allzu häufig im Stich, und von Polyphonie läßt sich bei diesen Wechselgesängen mit den in Terzen und Sexten gesungenen Schlüssen gar nicht reden.

Bei der Aufführung zeichnete sich wieder besonders die Steinbrecher als Lieschen aus[1]). Auch die anderen Partner, Schulz-Hänschen, Löwe-Schösser, werden gerühmt.

Man muß sich wundern, daß diese neue Operette mit ihrer teils dürftigen, teils im Ausdruck übertriebenen Musik einen so besonders großen Eindruck machte. Man fand, daß sich der Komponist in diesen zärtlichen, empfindsamen Arien mehr hatte erheben können als wie in Lottchen am Hofe, wo der komische Scherz und die Satire allerdings mit vollen Händen gestreut sei[2]). Reichardt kann nicht genug des Lobenden über das neue Werk schreiben[3]) und findet, daß Hiller in dieser Musik am meisten Eigenes gebracht habe und die Genauigkeit und Feinheit im Charakterisieren der Personen ganz besonders stark darin hervorleuchte. Dies Singspiel sei der stärkste Beweis für seinen natürlichen und ausdrückenden Gesang und nicht weniger für seine komische Laune. Reichardt, der später eine eingehende Analyse von Hillers »Jagd« gab, meint bei dieser Gelegenheit, er hätte dafür lieber die »Liebe auf dem Lande« gewählt, »da der Inhalt Herrn Hiller die meiste Gelegenheit gegeben habe, seinen wahren musikalischen Charakter zu zeigen, besonders in Ansehung des gefälligen, natürlichen und rührenden Gesanges«. Wegen der Einseitigkeit des Textes habe er dann aber lieber die »Jagd« gewählt[4]). Allerdings erlebte der Klavierauszug doch eine Auflage weniger als der von Lottchen am Hofe und der Jagd.

Die beiden »Compagnons«, »Lottchen am Hof« und »die Liebe auf dem Lande« wurden noch im selben Jahr ihres Erscheinens in Weimar und Hamburg mit großem Erfolg aufgeführt[5]). In Weimar wurden sie von der Koch'schen Truppe gespielt und regten dort den Dichter Musäus

1) Wöchentliche Nachrichten: II, S. 368.
2) Chronologie: S. 271.
3) Reichard: Briefe eines aufmerksamen Reisenden, II, Nr. 7.
4) Reichard: Über die deutsche komische Oper, S. 22.
5) Hamburger Unterhaltungen: VI, S. 36 und 53.

und den Komponisten Wolf zu der ersten Nachahmung der Weiße-Hillerschen Singspiele an. 1769 ging dort zum erstenmal die Operette »ein Gärtnermädchen« in Szene.

1768 gab Hiller auch die Klavierauszüge von »Lisuart und Dariolette und »Lottchen am Hofe« heraus, »um dadurch die verunstalteten und unechten Abschriften einiger Gesänge, die den Liebhabern in die Hände gegeben würden, unnütz zu machen«[1]). Aus demselben Grund ließ auch Weiße im selben Jahr zwei Bände seiner »komischen Opern« drucken.

Der Krieg.

In demselben Jahr, in dem «Lottchen am Hofe» erschien (1767), schrieben Weiße und Hiller noch verschiedene Einlagen zu dem Goldoni'schen Lustspiel »*la guerra*«, das unter dem Titel «der Krieg» in der von Ramler revidierten Übersetzung von Saal dem Publikum nicht gefallen hatte. Koch hatte aber für die Inszenierung viel Geld ausgegeben und wollte deshalb das Stück nicht so schnell aufgeben[2]). Nun verfiel man auf denselben Ausweg, den man früher bereits in England zur Zeit der Ballad-opera-Mode gefunden hatte[3]); man richtete das Schauspiel zu einem Singspiel her und legitimierte es dadurch beim Publikum. Ramler wandte sich an Weiße, und dieser schrieb acht Lieder und zwei Intermezzi, zu denen Hiller die Musik lieferte. Das Stück wurde aber erst 1772 aufgeführt und 1773 gedruckt[4]).

Der italienische Text ist wörtlich übersetzt[5]). Die eingelegten Lieder machen einen höchst gezwungenen Eindruck, da sie die Handlung, die besonders im Anfang außerordentlich lebendig einsetzt, nur aufhalten. Ein gewisses Interesse bieten aber die beiden von Weiße hinzugedichteten Intermezzi, da er dort ein bäuerliches Liebespaar auftreten läßt, das ganz und gar in die Familie der Lieschen und Hänschen oder Lottchen und Gürge gehört. Nur in das Goldoni'sche Stück, das uns mitten in das Lagerleben führt, gehören diese friedlichen, sentimentalen Schäfer nicht hinein.

Hiller bemüht sich allerdings, zu den Soldatenliedern eine möglichst kriegerische Musik zu liefern und solche Eisenfresser zu schildern, wie z. B. den Brisefer in Duny's »*l'isle des foux*« (1760) oder den ungleich vortrefflicheren Taillefer in Piccinni's »*la buona figliuola*« (1760). Dazu

1) Wöchentliche Nachrichten: II, 368. »Die Liebe auf dem Lande« erschien in zwei Auflagen 1769 und 1770.

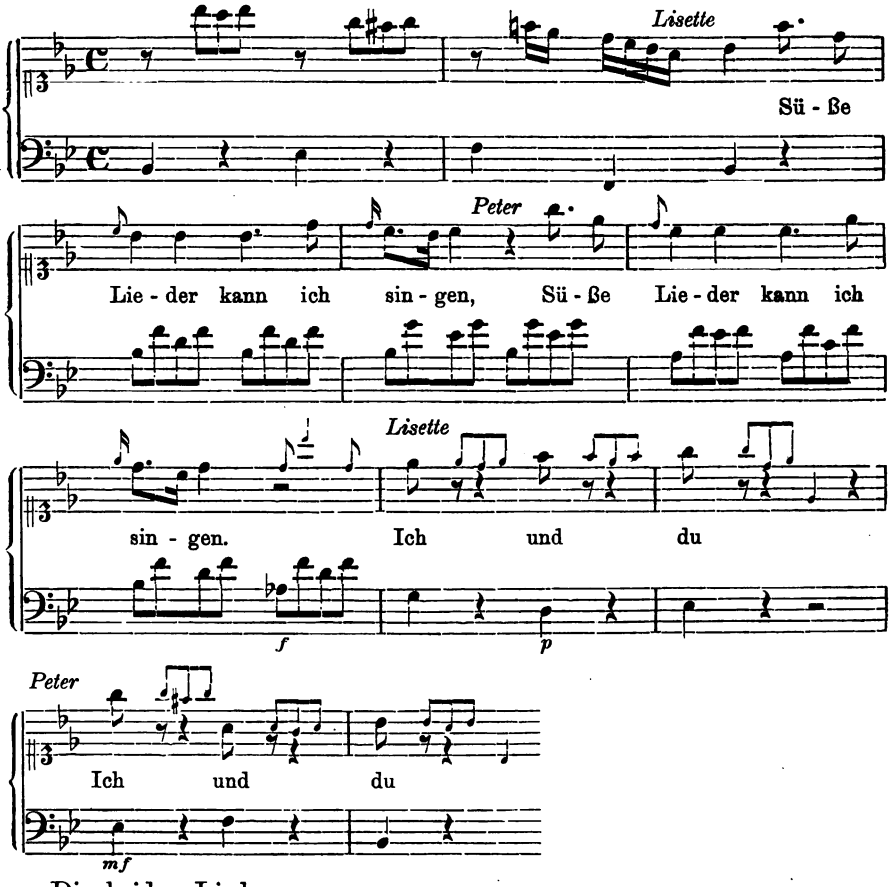
2) Minor: a. a. O., S. 76f.

3) Vgl. Sammelbände der IMG. a. a. O., S. 326.

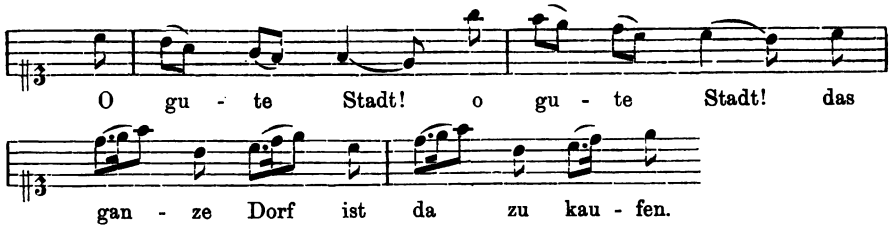
4) Plümicke: a. a. O., S. 406.

5) Der deutsche Text findet sich in einem Sammelband »komische Opern«, der unter Weißes Namen im Berliner Katalog geführt wird. Berlin und Leipzig 1774 bei Ulrich Ringmacher.

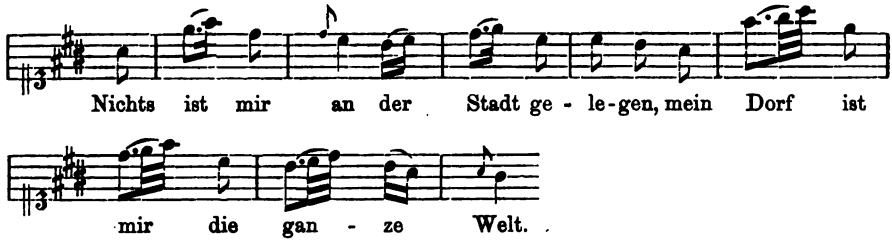
benutzt er vielfach fanfarenartige, auf gebrochenen Akkorden beruhende Melodien oder bringt ausgedehnte Refrains auf »Patabum« oder »piff paff«; aber über diese äußerlichste Charakteristik kommt er dabei nicht fort. Ein so herrliches Ensemble, wie es ihm z. B. die erste Szene geboten hätte, in der das Leben der Offiziere im Lager bei Pharao, Wein und Liebeleien höchst lebendig geschildert wird, beachtete er natürlich nicht. Verhältnismäßig das Beste leistete er in den idyllischen Partien. Dort begegnet man hin und wieder anmutigen Einfällen, wie z. B. in dem Duett zwischen Peter und Lisette:



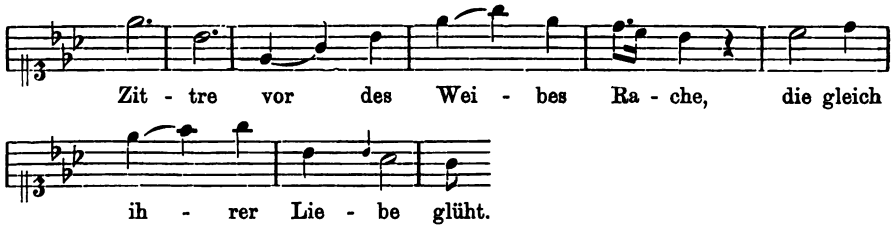
Die beiden Lieder:



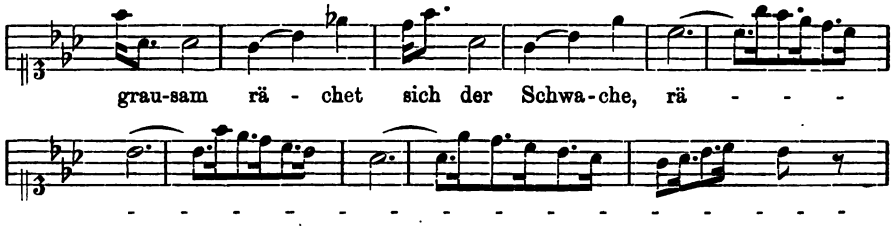
und:



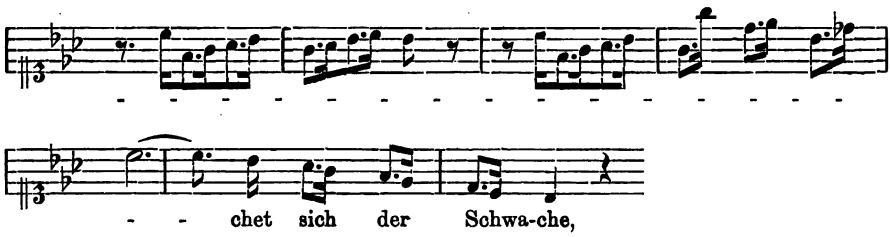
sollen zu Volksliedern geworden sein [1]), was sich nach den gefälligen Melodien auch vielleicht annehmen läßt, wenn sie auch nicht zu dem Besten gehören, was Hiller in dieser Art schrieb [2]). — Gänzlich verfehlt ist aber eine große da capo Arie «Zittre vor des Weibes Rache», obgleich sie von Nicolai besonders gerühmt wird [3]), ein Zeichen, wie großen Geschmack das Publikum an solchen Bravour-Arien hatte, selbst wenn sie so unpassend angebracht waren wie diese hier. Sie wird von einer Marketenderin, einer ehemaligen Waschfrau, gesungen, die sich von ihrem Liebhaber, den sie zwar als Erzgauner kennt, und dessen Wuchergeschäfte sie selbst unterstützt hat, verschmäht sieht, als sie durch eine unglückliche Spekulation ihre Ersparnisse verloren hat. Wenn man diesen Zusammenhang nicht kennte, würde man Orseline allein nach Weiße's Text und Hiller's Musik für eine verratene Königin der großen Heldenoper, aber nie für eine wütende Marketenderin halten. Hiller hielt sich völlig an die pathetischen Worte, und ein Gesang wie:



oder gar:



1) Minor: a. a. O., S. 177.
2) Bei Friedlaender: »Das deutsche Lied« nicht erwähnt.
3) Nicolai: a. a. O., S. 12.



wirkt besonders nach der vorhergehenden, höchst realistischen und derben Auseinandersetzung zwischen Orseline und ihrem ungetreuen Polidoro wie eine Karikatur. — Hiller hätte übrigens für große, sentimentale Arien die beste Gelegenheit gehabt, wenn Weiße die langen Monologe der sehr tränenreichen Heldin des Stückes dazu umgearbeitet hätte. Diese Einlagen tragen also ganz den Charakter eiliger Gelegenheitsstücke und sind nur interessant als Belege für die ungeheure Beliebtheit, die das Singspiel damals genoß.

Die Jagd.

Hiller's berühmtestes und selbst jetzt noch nicht ganz vergessenes Singspiel »Die Jagd«, wurde zum ersten Male in Weimar am 29. Januar 1770 aufgeführt[1]). Koch hatte sich schon 1768 veranlaßt gesehen, Leipzig zu verlassen, da die dortigen Professoren meinten, daß ihre Studenten zu viel ins Theater und zu wenig in die Vorlesungen gingen, und es deshalb durchgesetzt hatten, daß Koch nur zweimal in der Woche spielen durfte. Dabei konnte er nicht bestehen; er fand in Weimar bei der kunstsinnigen und musikalischen Herzogin Anna Amalia eine willkommene Zufluchtsstätte. In Leipzig spielte er nur noch während der Messe[2]). Die Jagd wurde der Herzogin gewidmet und durch einen Prolog, der an sie gerichtet war, eingeleitet.

Wieder hat sich Weiße an ein französisches Vorbild gehalten, hatte aber diesmal dafür kein ausgearbeitetes Singspiel, sondern ein Schauspiel mit einigen wenigen Liedeinlagen gewählt. Der Stoff dazu stammte ursprünglich wieder aus England, wo im Jahre 1736 eine Erzählung von Robert Dodsley erschienen war mit dem Titel: »*The king and the miller of Mansfield*«[3]). Die Geschichte war durch den schon einmal erwähnten Patu, den Übersetzer des *devil to pay*, ins Französische übertragen und von Sedaine zu seinem Libretto: »*Le roi et le fermier*« benutzt worden[4]), das mit der Musik von Monsigny (1762) häufig mit großem Erfolg

1) Friedlaender: a. a. O., II, 115.
2) Devrient: a. a. O., II, 138.
3) Minor: a. a. O., S. 166.
4) Grimm: a. a. O., V, 155.

aufgeführt wurde[1]). Hierdurch angeregt, schrieb Collé: »*la partie de chasse de Henri IV.*« für die *Comédie française*, und eine wörtliche, deutsche Übersetzung dieses Stückes lieferte Schwan in Mannheim im Jahr 1768. Collé, ein höchst witziger, geistreicher Mann[2]), Vorleser des Herzogs von Orléans, hatte der Fabel zum ersten Male einen nationalen Anstrich gegeben, indem er den König unter dem Namen Heinrich's des Vierten auftreten ließ, wodurch das Stück beim französischen Publikum eines ganz besonderen Interesses sicher war. Hie und da gab er auch in einer Anmerkung die Versicherung, daß eine für die Handlung übrigens ganz nebensächliche Person wirklich in der Umgebung Heinrich's gelebt habe[3]).

Weiße benutzte den Collé'schen Text nur teilweise. Er ließ alle historischen Anspielungen, so auch die Person des Ministers Sully fort und übernahm nur die bäuerlichen Szenen des zweiten Teils wieder in fast wortgetreuer Übersetzung. Den ersten Teil dichtete er selbständig hinzu. Das ländliche Leben wird diesmal sehr viel derber und realistischer dargestellt als in Lottchen am Hofe oder der Liebe auf dem Lande, die doch noch immer zu jenen Idyllen gehörten, in denen die Beschäftigung der Schäfer nur in Blumenpflücken und Kränzewinden zu bestehen schien. Collé ließ seine Bauern *patois* sprechen, und Weiße bemühte sich mit Erfolg, ihre ungelenke Ausdrucksweise und ihr gerades, gutmütiges, aber oft sehr ungeschicktes Benehmen humorvoll und ohne Ziererei darzustellen. Dabei vermied er es aber glücklich, in jenen groben Ton des »Teufels« zu verfallen.

In dieser Operette handelt es sich hauptsächlich um das Abenteuer des bei Weiße nicht näher benannten Königs. Dieser hat sich auf der Jagd im Walde während eines Gewitters verirrt und wird von Michel, dem Dorfrichter, gefunden, der ihn für einen Wilddieb hält und zunächst gehörig anfährt. Der König aber, der in diesem Stück, wie Collé in der Vorrede sagt, nicht als Held oder Politiker, sondern »*en déshabillé*«, d. h. als gewöhnlicher Sterblicher auftritt, amüsiert sich herrlich darüber und gibt sich für einen Herrn aus dem Gefolge des Monarchen aus. Daraufhin nimmt ihn Michel mit in sein Haus, wo er von der Familie aufs freundlichste aufgenommen wird. Doch benehmen sich alle wie echte, von der Kultur noch wenig berührte Naturkinder. Wenn z. B. der König bei den Vorbereitungen zur Mahlzeit helfen will, so stoßen sie ihn derb zurück und reißen ihm alles, was er in die Hand nimmt, diensteifrig wieder fort. Als er aber dem nied-

1) Burney: a. a. O. IV, 617.

2) Über Collé vgl. Font: a. a. O., S. 106 ff.

3) Collé schickte seinem Stück eine höchst witzige Parodie auf die *Tragédie*, die *Comédie larmoyante*, das *Théatre de Société* und die *Pièces à Ariettes* als Prolog voraus (*Société de Théâtre* I, 79 ff). Die verschiedenen Gattungen werden von Thalia einer Kritik unterworfen, und die *Comédie melée d'Ariettes* als beste gepriesen. Da könne man die schlechtesten Verse singen, mit der Musik sei alles schön!

lichen Röschen, der Tochter seines Wirtes, anfängt Schmeicheleien zu sagen, gibt sie ihm grobe Antworten und bedeutet ihm, daß man dergleichen auf dem Lande nicht kenne. Zuletzt kommt das Gespräch auch auf den König, und dabei fließen die Bauern von Lobeserhebungen dermaßen über, daß sich der von ihnen noch immer unerkannte Fürst, aufs tiefste gerührt, wegwenden muß, um seine Tränen zu verbergen. — Schwan gibt wortgetreu nach Collé an dieser Stelle die Anweisung, daß, »wenn der Akteur es kann«, er hier wirklich dann und wann einige Tränen fallen lassen möchte. — Bei dieser ganzen Szene ist Weiße fast wörtlich Collé gefolgt. Zum Schlusse erscheinen die Herren vom Gefolge, die den König überall gesucht haben, und die Bauern, die nun erfahren, wen sie bei sich beherbergten, fallen ihm zu Füßen. Er erzeigt sich für ihre Freundlichkeit dadurch erkenntlich, daß er den beiden ländlichen Liebespaaren, Röschen und Töffel und Hannchen und Christel, durch ansehnliche Geldgeschenke zur sofortigen Heirat verhilft. — Trotz der Verherrlichung des Königs spielt aber auch in diesem Stück der Gegensatz von Stadt- und Landmoral eine wichtige Rolle. Hannchen, Christels Braut, war von einem Grafen Schmetterling auf dessen Schloß entführt worden. Es gelang ihr zu entfliehen; doch hat sie bei ihrer Rückkehr ins Dorf erst große Mühe, ihre Verwandten von ihrer Unschuld zu überzeugen. Schließlich gelingt es ihr, und der König, der die Geschichte erfährt, verweist den Grafen Schmetterling vom Hofe. Auch diese Episode hat Weiße dem Collé'schen Stück entnommen; doch spann er sie breiter aus und führte die beiden etwas schwämerischen und weichen Charaktere von Hannchen und Christel mit ganz besonderer Liebe aus. Den Gegensatz zu diesem sentimentalen Paar bilden Röschen und Töffel, die sich lustig necken, erzürnen und wieder versöhnen.

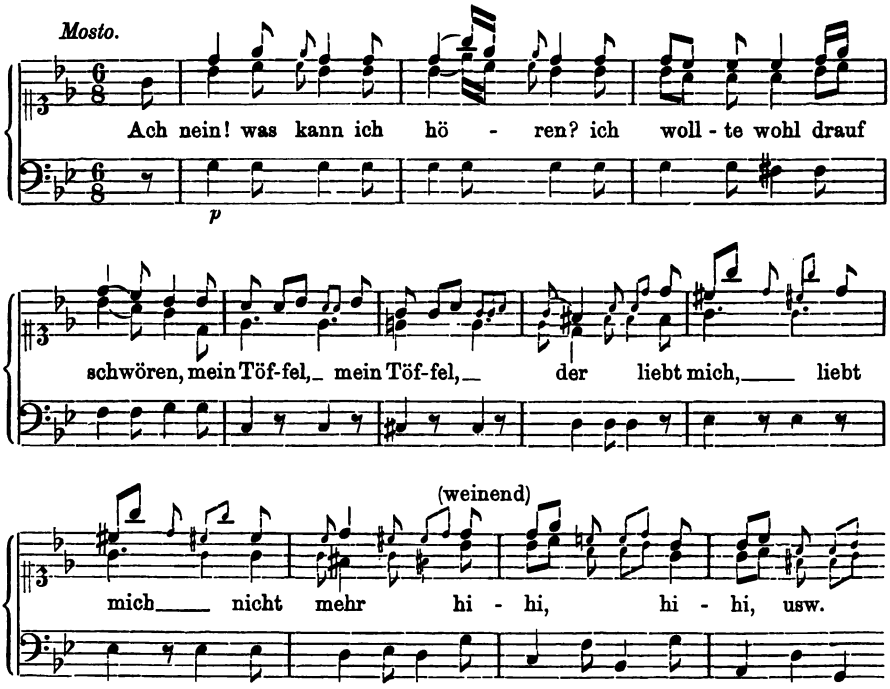
Weiße hatte mit der Wahl dieser Vorlage wieder einen ganz hervorragend guten Griff getan und bot mit dem abwechslungsreichen Stück, in dem die verschiedenen Charaktere scharf auseinander gehalten waren, und in das er die vielen Gesangseinlagen mit Geschick und Geschmack, hin und wieder wohl auch in Anlehnung an Sedaine's Libretto, eingefügt hatte, dem Komponisten eine außerordentlich dankbare Aufgabe. In der Musik zur »Jagd« hat Hiller denn auch das Beste geleistet, was ihm auf diesem Gebiet gelungen ist.

Die Musik dieses Singspiels ist bereits mehrfach eingehend besprochen worden[1]), da man meinte, von dieser besten der Hiller'schen Operetten aus auf die übrigen schließen zu können. In mancher, besonders formeller Beziehung ist dies gewiß richtig; aber ebenso, wie sich dieser Text durch seine größere Natürlichkeit und Frische von den früheren Stücken ähnlicher Art unterscheidet, ist es auch mit der Musik der Fall. Nur sehr selten greift Hiller noch auf die schablonenmäßigen Ausdrucksmittel der italienischen Oper zurück. Es ist ihm vielmehr gelungen, sich davon zu befreien, und eine Musik zu schreiben, die zugleich fröhliche und gemütvolle, zierliche und sentimentale, gelegentlich aber auch ernste und würdevolle Töne auszudrücken weiß.

1) Eitner: a. a. O., S. 43. Peiser: a. a. O., S. 52. Klob: a. a. O., S. 17ff.

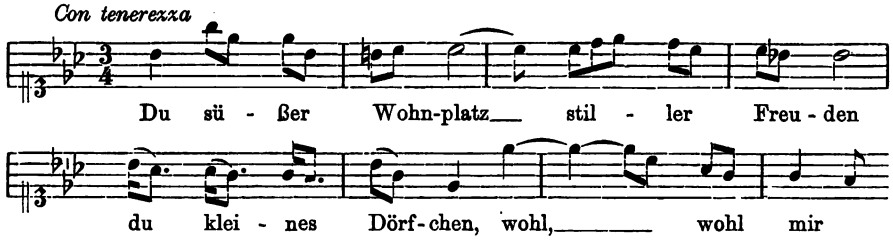
Ein moderner Klavierauszug von Kleinmichel, und die liebevolle, bis ins einzelne gehende Analyse des Stückes durch Reichardt erleichtern das Studium der »Jagd« noch besonders.

Wenn Eitner gelegentlich meint, es sei der Fehler der Hiller'schen Singspiele, daß die Charaktere darin musikalisch nicht genügend auseinander gehalten seien und man sie ohne allen Schaden auswechseln könne, so paßt dies Urteil auf das vorliegende Stück am wenigsten. Das muntere Röschen und ihr Töffel singen meist kürzere Lieder im Tanzrhythmus. Gelegentlich verfällt Töffel auch in die alte parlando-Manier z. B. in seinem Liede: »Das weint und lachet, wenn es will«. In ihrem Übermute pfeift Röschen einmal die Zwischenspiele ihres Liedes mit (»Da sah ich Töffeln an den Hecken«), und Töffel, der die Unterhaltung eines Herren und eines Bauernmädchens erzählt, macht die weibliche Stimme durch das Falset nach (»Mein Engelchen, was machst du hier?«). Wenn bei einer ihrer vielen Neckereien Röschen scheinbar zu weinen anfängt, bis sie es erreicht hat, daß ihr Töffel mit in ihr »hi, hi« einstimmt, so hört man doch immer die Schelmerei heraus, besonders am Schluß, wenn beide abwechselnd zu schluchzen anfangen. Sehr lieblich ist der schwermütige Anfang:

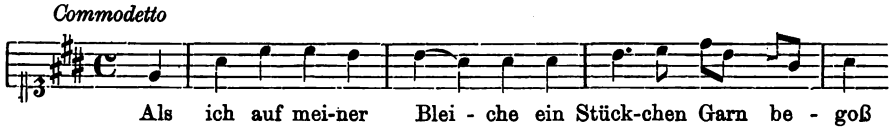


Wie anders klingen dagegen die Klagen Hannchen's, der geraubten Braut! Hier schlägt Hiller einen viel ernsteren Ton an, und Hannchen's

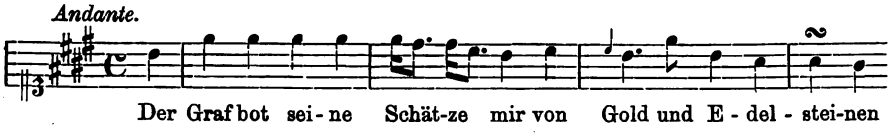
erste Arie, mit der sie ihre Heimat wieder begrüßt, war das Lieblingsstück des gesamten damaligen Publikums:[1])



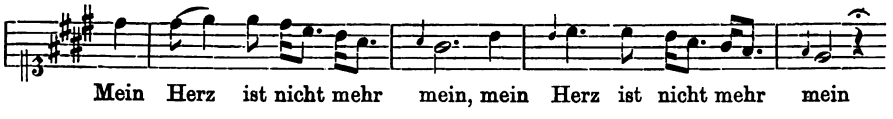
Hannchen's Rolle war auch außerdem reich an höchst dankbaren Melodien. Am berühmtesten wurde das Lied, in dem sie die Geschichte ihrer Entführung und glücklichen Rettung in sechs, übrigens herzlich schlechten Strophen berichtet.



Wenn aber auch dies Lied bald von der ganzen deutschen Nation »gesungen, gespielt, gepfiffen und getrommelt« wurde, wie Reichardt sagt[2]), vom dramatischen Standpunkt war hier die Verwendung eines einfach berichtenden Volksliedes gewiß nicht zu billigen. Das sentimentale Hannchen, das von ihrem Schicksal auf tiefste erregt ist, erzählt hier plötzlich ganz »*commodetto*« den Vorgang, als ob die Geschichte sie gar nichts anginge. Ähnlich ist es mit einem anderen, auch sehr berühmt gewordenen Strophenlied bestellt:

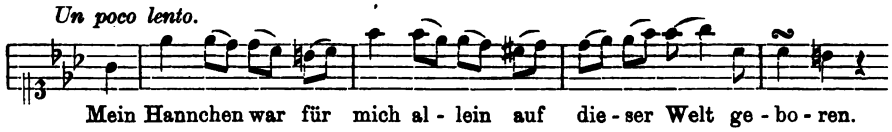


doch ist durch den wehmütigen Refrain:

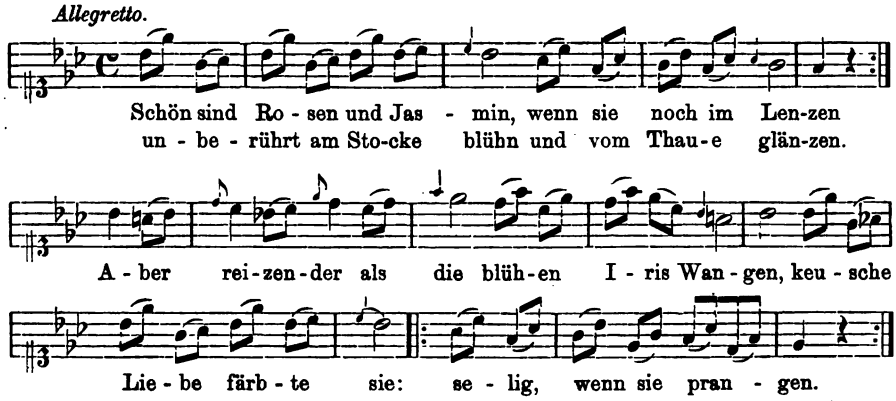


etwas mehr persönliche Stimmung hineingekommen. — Die Trauer steigert sich aber bei Christel oft zu höchst unmännlicher Weichlichkeit z. B. in seiner Arie:

1) Reichardt: Über die deutsche komische Oper. S. 49f.
2) Ebenda S. 60.



Außerordentlich liebenswürdig und graziös, eine echte Rokoko-Melodie, die in ihrem wiegenden Rhythmus an französische Balletsätze erinnert, ist dagegen sein Lied:



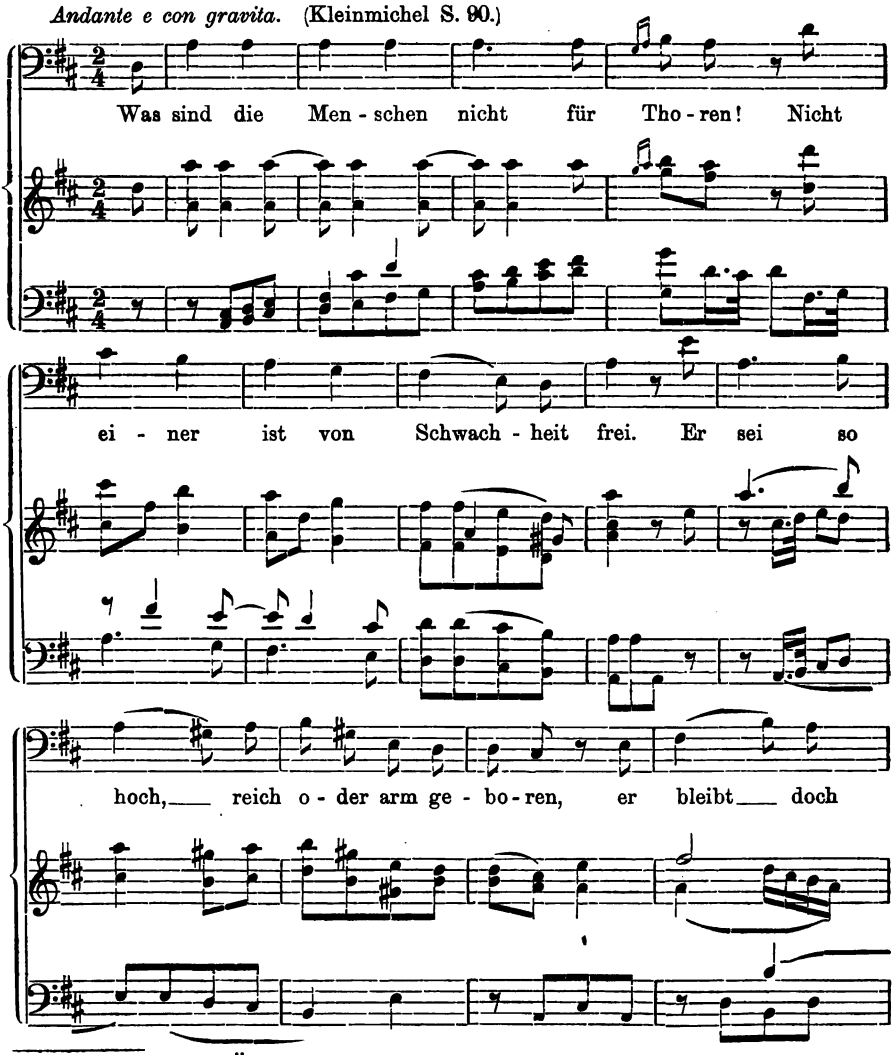
Eine erfrischende Abwechslung erfuhren alle diese weichen, zärtlichen oder tändelnden Gesänge durch das Duett, das Hannchen und Christel während des Gewitters im Walde singen, und das mit den rollenden Passagen und plötzlich einschlagenden Akkorden zu den bekannten Sturm-Arien gehört.

Eine ganz besondere Stellung nehmen die Gesänge des Königs ein. Eine seiner Arien hat die bekannte dreiteilige Form, jedoch mit dem Unterschied, daß das Dacapo nicht genau wiederholt wird. Der dritte Teil beginnt nur wie der erste, wird aber dann verändert und verkürzt zu Ende geführt. Hiller hatte diese Form bei Hasse bewundert[1]). In diesen Königs-Arien erhebt sich Hiller weit über seine früheren Fürsten-Gesänge. Er bringt hier so feierliche, würdevolle Musik, daß sie in ihrem fast kirchlichen Ernst schon einen wirklichen Vorklang zu Sarastro's Gesängen bringen, an die allerdings auch der lehrhafte, philiströse Text erinnert. Reichardt erklärt, daß Hiller sich diesen Arien gegenüber in einer Art Zwangslage befunden habe. Einerseits trat der Fürst dabei unerkannt auf, andrerseits mußte aber doch der königliche Charakter gewahrt bleiben. So kam er darauf, von den in solchem Falle üblichen

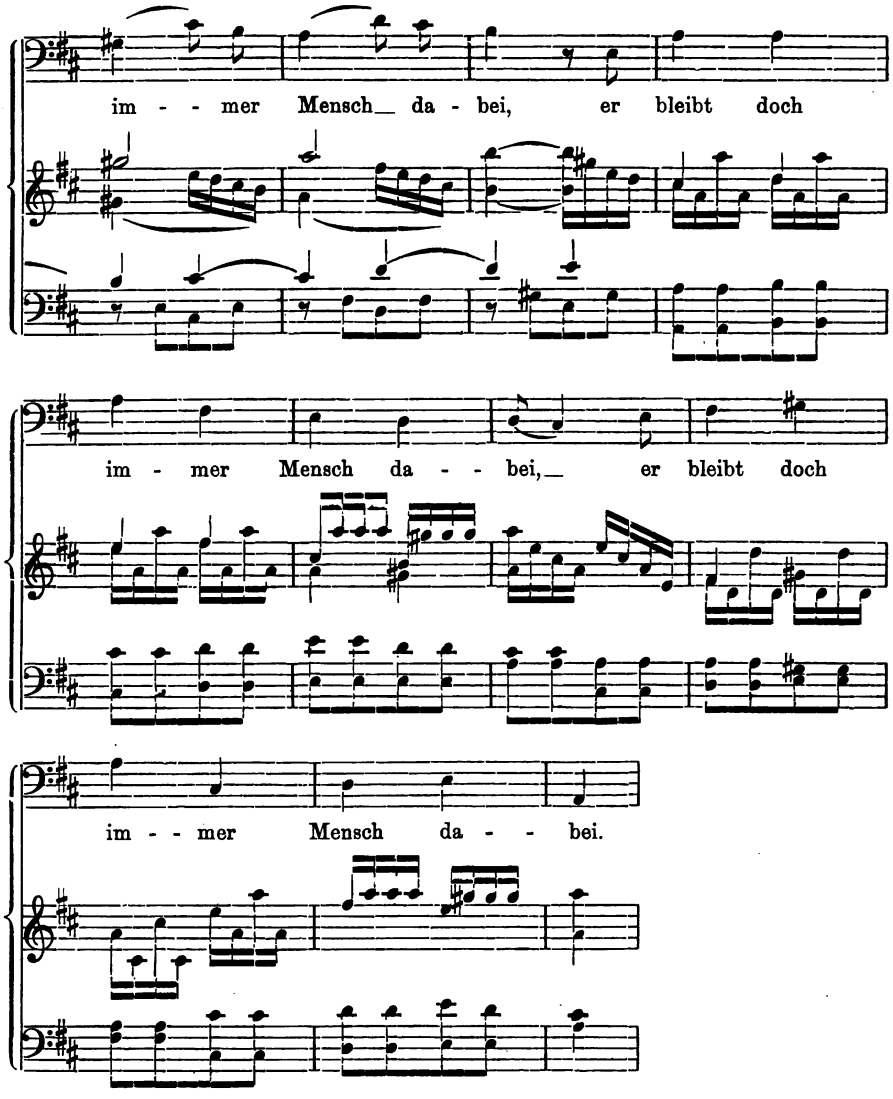
1) Wöchentliche Nachrichten: I, 121. Hiller sagt dort bei der Besprechung einer Arie aus Hasse's Oper »*Romolo et Ersilia*«: »Wir erinnern uns nicht, etwas der Einrichtung dieser Arie ähnliches gesehen zu haben. So weiß ein Meister wie Hasse, so weiß ein Genie immer noch Wege zu finden, auf welchen es uns neue Schönheiten entdeckt und ein Muster der Nachahmung wird.«

Koloraturen, Sequenzen und Intervallsprüngen abzusehen, und eine feierliche Musik zu schreiben, die jeder Ausschmückung entbehrte, und in der, wie Reichardt sagt, wirklich eine erhabene, stille Größe herrscht[1]). Diese Arien sind auch ein Beweis, daß Hiller der ernsten Musik nicht nur eine besondere Vorliebe sondern auch eine ausgesprochene Begabung entgegenbrachte. Der erste Teil der besonders hervorragenden Arie: »Was sind die Menschen usw.« soll hier im Klavierauszug folgen.

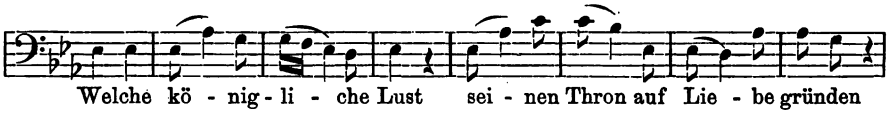
Andante e con gravita. (Kleinmichel S. 90.)



1) Reichardt: Über die deutsche komische Oper. S. 79. Monsigny läßt an dieser Stelle den König ein begleitetes Rezitativ, die beliebteste Ausdrucksform für außergewöhnliche Situationen in der französischen Operette, und eine kriegerische Arie singen.



Die zweite Arie beginnt:



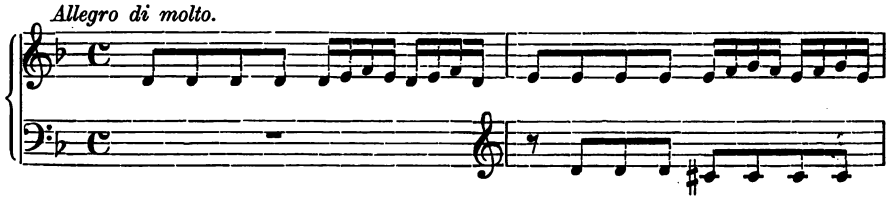
Im Orchester, das für gewöhnlich nur mit dem Streichquartett begleitet, hat Hiller hier auch Hörner und Oboen verwandt, die aber nur in langgehaltenen Tönen die Harmonien unterstützen und dadurch einen größeren Glanz in den Klang bringen. — Einmal hat der König auch

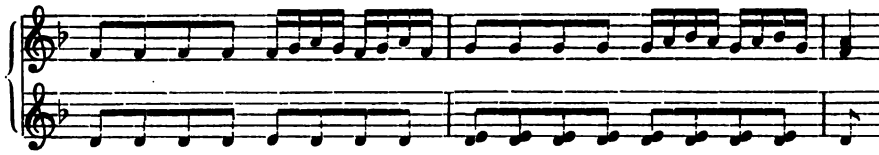
ein Lied zu singen, das er bei der Mahlzeit mit den Bauern zum besten gibt. Hiller wählte dafür den höfisch gravitätischen und etwas außergewöhnlichen Rhythmus einer Polacca.

Ähnlich wie die »verw. Weiber« weist auch die Jagd ein Stück auf, in dem der Geisterspuck musikalisch dargestellt wird. Hier ist es das nicht sehr gelungene Lied Marthe's: »Ich bin dein Vater und bin tot«.

Unter den Trios und Quartetten fällt im Anfang ein hübsches Abschiedsquartett auf: »Nun Marthe, lebe wohl«; die übrigen Stücke der Art sind nicht besonders gelungen. Meist tragen sie den Charakter der italienischen Finales mit ihren endlosen Wort-Wiederholungen, z. B. das Terzett: »Ich sterbe fast vor Freuden«. Sehr frisch sind dagegen die Trinklieder mit Chorrefrain und diesmal auch das Schlußdivertissement. Michel's Lied: »Ich liebe die Mädchen, ich liebe den Wein« erinnert in Stimmung, Aufbau und Text an das bekannte alte Görner'sche »Heidelberger Faß«. In dem Schlußdivertissement, das sich sonst bei Hiller nicht gerade durch gute Erfindung auszuzeichnen pflegte, ist die Tanzform noch besonders dadurch belebt, daß auf einen langsameren Zweitakt der lustige Dreitakt, die alte Proporz folgt, die hier in einem fröhlichen Gesellschaftskanon besteht, wie sie in England so viel gesungen wurden.

Die Jagd enthält auch mehrere instrumentale Zwischenspiele, die die übrigen Hiller'schen Singspiele nicht aufweisen. Außer der Sinfonie und einer Gewittermusik finden sich noch zwei Zwischenaktsmusiken. Die Sinfonie ist heiter und flüssig, »im Sinne Hasse's und Graun's«, sagt Reichardt. Von dem zweiten Entrakt läßt sich ungefähr dasselbe sagen. Bedeutender sind dagegen die Gewitter- und die erste Zwischenaktsmusik. Die Darstellung eines Sturmes war, wie wir sahen, bis jetzt immer mit einer Arie verbunden. Hiller läßt dagegen dies Stück bei offener Szene und leerer Bühne spielen, was gewiß damals außergewöhnlich war und einen besonderen Eindruck auf die Zuschauer machen mußte. Dann hält er sich auch nicht ausschließlich an die in solchen Stücken sonst üblichen Passagen, sondern benutzt hier wieder dasselbe Steigerungsmittel wie im letzten Satz der Lisuart-Sinfonie. Er beginnt mit einem kleinen Moll-Motiv im piano, das er durch Sequenzen zum forte treibt, und stellt dadurch das allmähliche Heraufziehen des Wetters anschaulich dar. Das Stück ist in Hiller's Klavierauszug »Sinfonie« überschrieben, in der Partitur gar nicht bezeichnet.

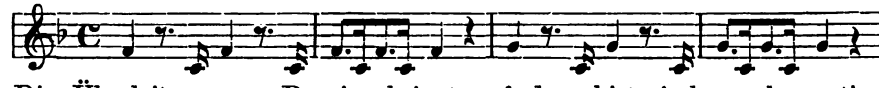




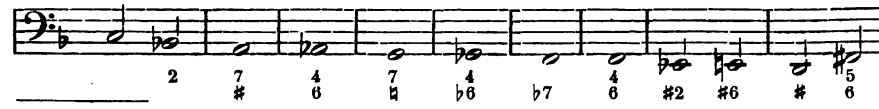
Als zweites Thema werden Teile aus dem vorhergehenden Gewitter-Duett genommen, das einzige Mal, daß in einem Hiller'schen Singspiel zwei Nummern eine direkte Beziehung aufweisen; wahrscheinlich hatte er die Anregung dazu durch Monsigny empfangen. Der erste Teil schließt auf einem Tremolo der Bässe beruhigend im piano; doch dann bricht das Wetter aufs neue mit unverminderter Stärke los. Zum Schluß tritt dann die völlige Beruhigung ein. Über einem gedämpften Tremolo bringen die Oberstimmen gehaltene halbe Noten. Im Orschester hat Hiller alle verfügbaren Instrumente aufgeboten und neben Hörnern, Flöten, Oboen, Fagotten und den Streichern auch gedämpfte Pauken benutzt. Während der Musik wurden zum Überfluß noch hinter der Bühne Maschinen in Tätigkeit gesetzt, die das Prasseln des Regens veranschaulichen sollten[1]). Aber auch ohne diese außermusikalische Unterstützung wäre das Stück wohl seiner Wirkung sicher gewesen; denn trotz der Kürze der Sinfonie, — sie enthält ohne die Wiederholung des ersten Teils nur 45 Takte — ist es Hiller gelungen, uns wenn auch in Miniaturformat eine höchst anschauliche Schilderung eines vorüberbrausenden Unwetters zu geben. Die Suggestion ging bei den ersten Aufführungen sogar so weit, daß die Damen in vollem Ernste sagten: »wird es doch ganz kühle«[2]), und ihre Tücher umbanden.

Auch Monsigny hatte eine Gewittermusik eingelegt, die übrigens ebenfalls in Moll steht; doch füllt er damit nur den Zwischenakt und bringt eine rauschende Musik, die, ohne die einzelnen Phasen des Naturereignisses darstellen zu wollen, sich dafür durch reichere Harmonik auszeichnet.

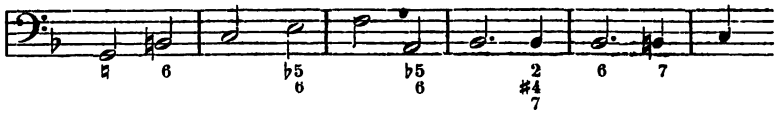
Das zweite erwähnenswerte Instrumentalstück ist das Vorspiel zum zweiten Akt. Es beginnt fanfarenartig und deutet damit auf die Jagd, die im nächsten Aufzug den Hintergrund für die Ereignisse abgibt. Das erste Thema erinnert etwas an Leporello's Anfangsarie:



Die Überleitung zur Reprise bringt auf dem historischen, chromatisch absteigenden Baß sehr farbige Modulationen, die im Schema hier mitgeteilt werden sollen:



1) Vgl. Peiser: a. a. O., S. 55.
2) Peiser: a. a. O.



Die französische Operette »*le roi et le fermier*« mit Monsigny's graziöser, volkstümlicher, dabei doch kunstvoller Musik steht entschieden höher als das Weiße-Hillersche Stück, und dem geschickten Sedaineschen Libretto, das in knapper Form nur die Hauptbegebenheiten der englischen Erzählung herausgegriffen hatte, gebührt daran kein geringer Anteil. Es zeugt entschieden von einer gewissen Naivität des Empfindens, daß das deutsche Singspiel gerade durch die umständliche Breite, durch die Ausnutzung auch des geringsten Anlasses für eine musikalische Einlage, allerdings auch nicht am wenigsten durch Hillers glückliche Disposition, sofort zum Lieblingsstück des damaligen, besonders des norddeutschen Publikums wurde, das noch kein Verständnis für die Kunst der Beschränkung hatte.

Die Jagd hat den größten Erfolg aller Hiller'schen Singspiele zu verzeichnen[1]), und Koch war hauptsächlich durch sie in den Stand gesetzt, sich die Messen über in Leipzig zu halten[2]). In Berlin hatte er auch die Genugtuung, daß der Hof einer Vorstellung beiwohnte. 1771 wurde sie dort einige vierzig Male fast hintereinander gespielt[3]). Einzelne Lieder wurden noch im selben Jahr in den Hamb. Unterh. gedruckt, so z. B. »Schön sind Rosen und Jasmin«, und Neefe, Hiller's Schüler, schrieb sofort Variationen über: »Als ich auf meiner Bleiche«[4]). 1805 führte man die Jagd zu Weiße's Todesfeier in Leipzig auf[5]), und noch weit bis ins neunzehnte Jahrhundert hat sie sich auf den deutschen Bühnen gehalten. 1813 wurde sie auf der Hofbühne in Berlin aufgeführt; 1826 spielte man sie zur Säkularfeier Weiße's in Leipzig[6]). 1837 wurde die Jagd am 27. Februar in Dresden mit ihrer naiven, anspruchslosen Musik gut aufgenommen[7]). 1830 hatte Lortzing eine neue Bearbeitung vorgenommen und das Singspiel während der traurigen Zeit seines Engagements am Friedrich Wilhelmstädt'schen Theater in Berlin 1850, ein Jahr vor seinem Tode, aufgeführt. Er selbst spielte die Rolle des

1) Der Klavier-Auszug erlebte wieder, wie der zu Lottchen am Hofe, in kurzer Zeit drei Auflagen: 1771, 72 und 80.

2) Minor: a. a. O., S. 167.

3) ebenda S. 168.

4) Friedlaender: a. a. O., II, S. 115.

5) Minor: a. a. O., S. 166.

6) Die verschiedenen Aufführungen der »Jagd« sind zusammengestellt von Friedlaender: a. a. O., II, S. 115.

7) Allg. Mus. Zeitung, Bd. 40., S. 275.

Töffel[1]). Dort wurde das Sück noch in den siebziger Jahren und zuletzt 1890 viermal hintereinander auf die Bühne gebracht[2]).

Hiller's übrige Singspiele.

Die Jagd ist die letzte Hiller'sche Operette, die sowohl wegen ihrer musikalischen als ihrer historischen Bedeutung eine eingehendere Betrachtung verdient. Irgend etwas Neues bringen die übrigen Singspiele nicht mehr und sollen hier nur noch kurz charakterisiert werden.

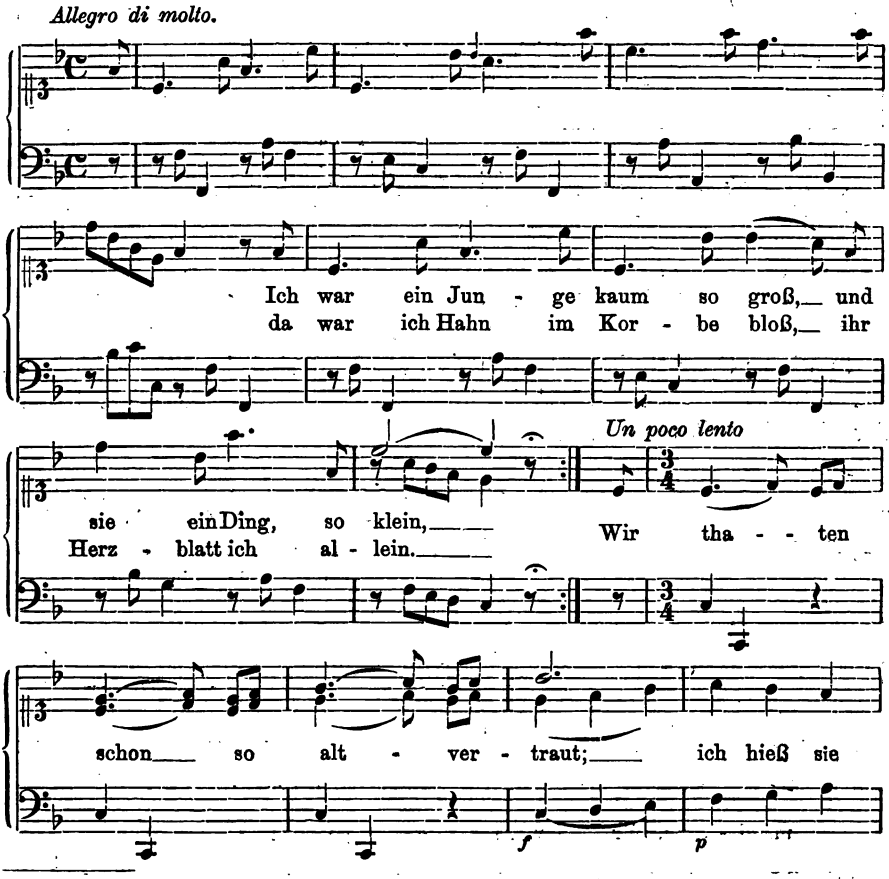
Das folgende Stück, das Hiller und Weiße 1771 herausgaben, war wieder eine Posse in der Art des »Teufels«. Der Titel lautete: »**Der Dorfbalbier**« Text nach Sédaine's »*Blaise, le savetier*«. Weiße hatte das Stück schon damals aus Paris mitgebracht, wo es mit der Musik von Philidor sehr gefallen hatte. Des derben Textes wegen hatte er es noch nicht veröffentlicht. Jetzt aber war das Verlangen des Publikums nach Singspielen so groß, daß er in der augenblicklichen Verlegenheit die Posse doch hergab. Der Inhalt ist übrigens ein völlig anderer als der des bekannten Singspiels gleichen Namens von Schenk. Wirklich derber Humor lag ja Hiller, wie wir sahen, ganz fern, und so blieb seine Musik hinter der Philidor'schen weit zurück. Ein von dem Franzosen geradezu genial komponiertes Quintett — eine Wirtin schilt im Sopran mit flinker Zunge auf ihre Mieter, die nicht zahlen können; diese, Mann und Frau, flehen im zweiten Sopran und Baß um Mitleid; die Mittelstimmen nehmen zwei Gerichtsvollzieher ein, die, unbekümmert um den Lärm um sich her, mechanisch in gleichmäßigen halben Noten die verschiedenen Gegenstände im Zimmer aufzählen — dies Quintett ließ Hiller trotz wörtlicher Übersetzung ganz fort. Wie wenig er sich in den übermütigen Ton einer solchen Posse hineinversetzen konnte, beweist das Lied einer Frau, die sich über die vielen Prügel beklagt, die sie von ihrem Mann erdulden muß. Hiller schrieb dazu wieder eine Art Passions-Arie. Einige Lieder im Dorfbalbier sind von Neefe komponiert, der damals in Leipzig die Rechte studierte und gleichzeitig Hiller's Schüler war. Es sind ganz heitere, frische Melodien darunter, die aber nicht weiter eigenartig sind.

1772 und 1773 wurde Hiller vor die schwierige Aufgabe gestellt, die Musik zu zwei Singspieltexten von Weiße's eigener Erfindung zu schrei-

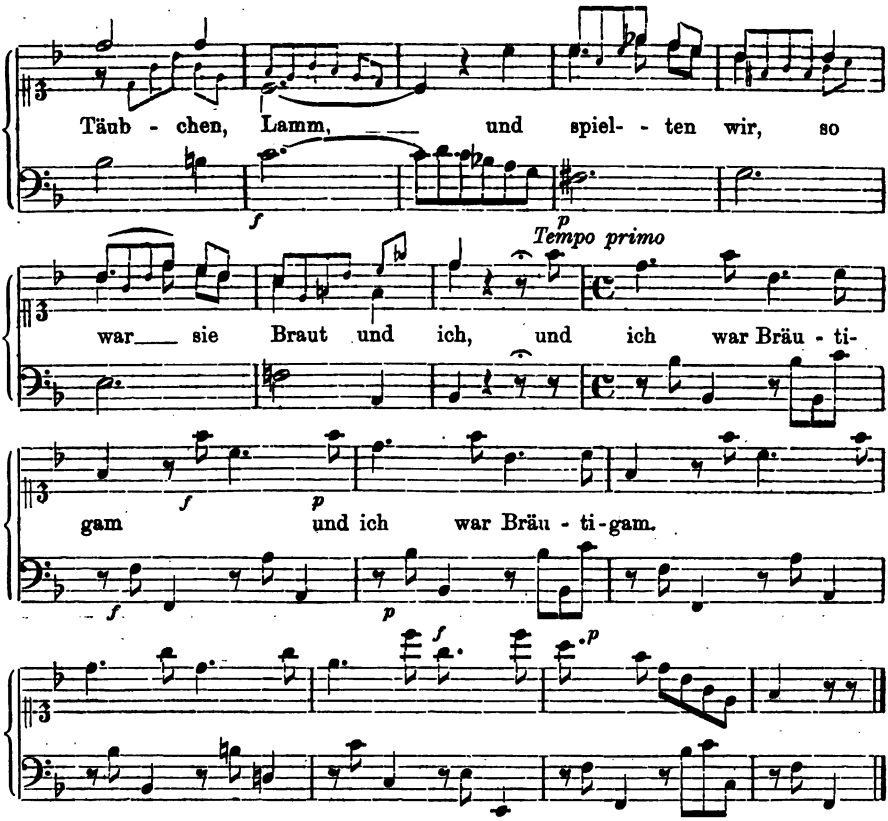
1) Kruse: Albert Lortzing S. 29.

2) Hier sei noch erwähnt, daß jene Anekdote, die Rochlitz erzählt, und die seitdem häufig abgedruckt wurde, wonach der hypochondrische Hiller nur mit Gewalt von seinen Freunden in die erste Aufführung der »Jagd« gebracht worden sein soll usw., bereits von Nicolai (a. a. O.) endgültig widerlegt und als durchweg erfunden bezeichnet wurde.

ben. Es waren »**Der Aerndtekranz**« und »**die Jubelhochzeit**«. Den Stoff hat Weiße wieder dem Leben der Bauern entnommen und die bekannte Tendenz darin breitgetreten. Eine Handlung ist kaum vorhanden und die Sprache geradezu fürchterlich[1]). Minor berichtet, daß schon Zeitgenossen eine Tabelle der Schimpfwörter aufgestellt haben, die Weiße am liebsten anwendete, wahrscheinlich um die Naturwüchsigkeit der Bauern zu kennzeichnen. Diese Art der Verspottung scheint damals beliebt gewesen zu sein[2]). Hiller konnte sich bei diesen Texten zu keiner besonderen Höhe aufschwingen. Trotzdem hat er noch einiges Erfreuliche bringen können. So singt z. B. im »Aerndtekranz« der Bauernbursch ein Lied, in dem er seinen Zorn über die vermeintliche Untreue seines Mädchens äußert. Der nachfolgende Oktavensprung in der Begleitung und die trotzigen, großen Intervallsprünge im Gesang bringen seinen Unmut in charakteristischer und dabei doch gefälliger Weise zum Ausdruck:

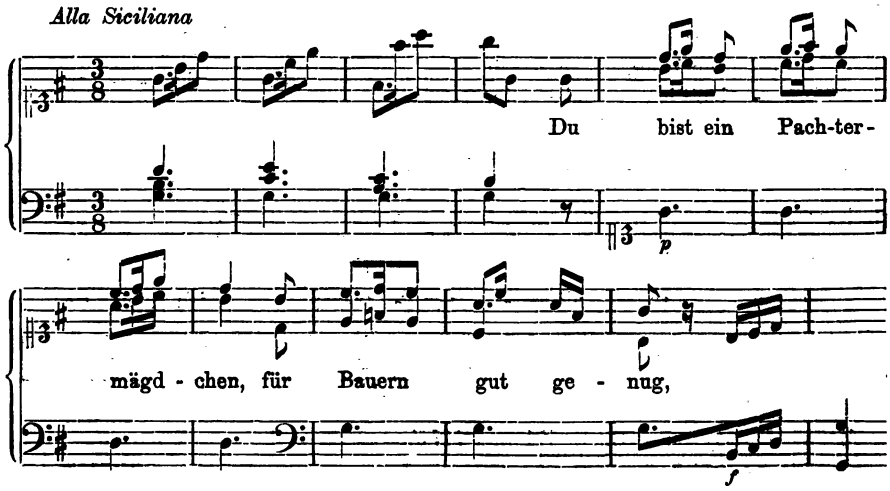


1) Vgl. Minor: a. a. O., S. 171 und 177 ff.
2) Vgl. Minor: a. a. O., S. 386.



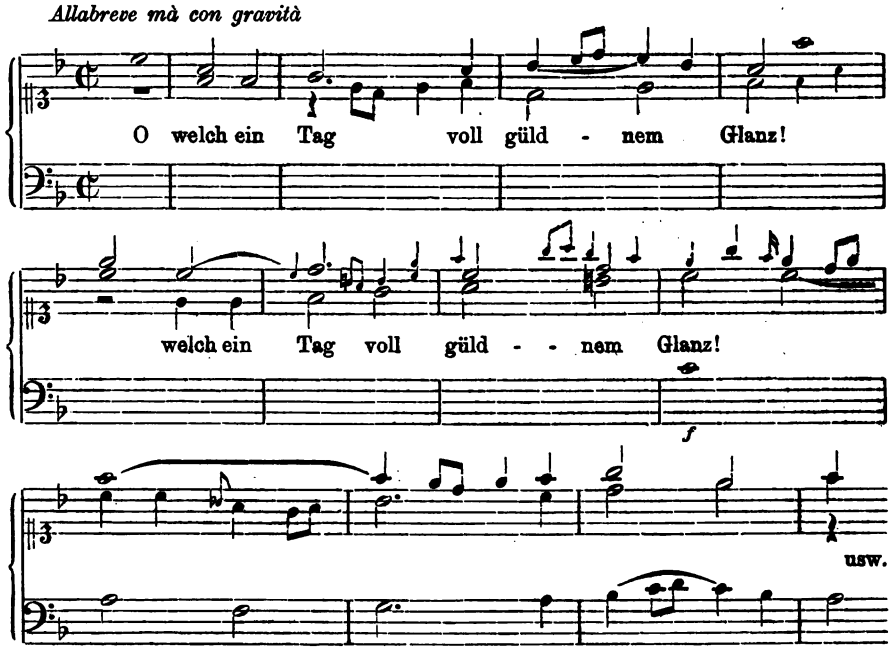
In dieser Operette kommt auch eins von Weiße's bekannteren Liedern vor: »Morgenstunde hat Gold im Munde«. Eine »Siziliana« hat Hiller hier einmal nicht ohne Geschick nachgebildet:

Alla Siciliana

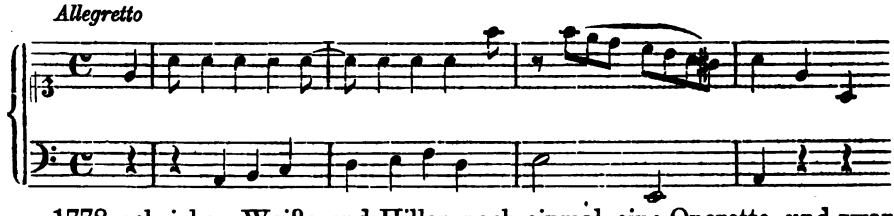


nur weiß man allerdings nicht, was der wiegende Rhythmus des italienischen Gondelliedes bei dieser väterlichen Ermahnung zu besagen hat. Koloraturen hat Hiller hier recht häufig angewendet, auch das Bauernmädchen singt gelegentlich eine Bravour-Arie mit obligatem Flötensolo. Im ganzen ist die Musik zu diesen beiden Singspielen bis auf wenige Ausnahmen recht äußerlich geraten.

In der »**Jubelhochzeit**« ist ein schöner, ernster Gesang hervorzuheben, den der greise Bauer Robert als Danklied am Morgen seiner goldenen Hochzeit anstimmt. Daß man in so vorgerücktem Alter überhaupt noch singen konnte, erschien im gesanggeübten achtzehnten Jahrhundert vielleicht weniger wunderbar als heutzutage. Der Anfang soll hier folgen:



Eine Gespenstergeschichte, von einer Bäuerin vorgetragen, ist merkwürdig durch die Einleitungstakte, die das Samielmotiv aus dem Freischütz bringen:

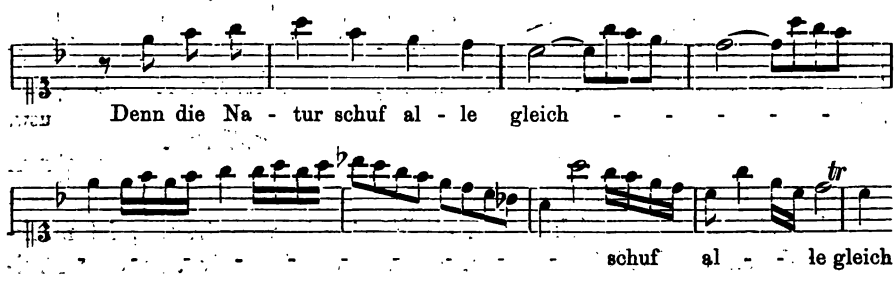


1778 schrieben Weiße und Hiller noch einmal eine Operette, und zwar für Kinder, mit dem Titel: »**Die kleine Ährenleserin**«. Beide hatten

schon früher gemeinsam Lieder für Kinder herausgegeben (1769) und sich bemüht, sowohl textlich wie musikalisch dem kindlichen Verständnis möglichst nahezukommen. Aber man konnte sich damals noch zu wenig dem kindlichen Auffassungsvermögen anpassen. Äußerlich steckte man die Kleinen in die beengende Tracht der Erwachsenen, und nun ließ man sie dazu philiströse, altkluge Verse auswendig lernen. Auch in dem Text dieses Singspiels, das Weiße nach einem gleichnamigen Stück aus seinem »Kinderfreund« bearbeitet hatte[1]), hielt er sich an das Vorbild der *opera seria* mit ihren bilderreichen Vergleichen. So läßt er z. B. einen kleinen zehn- bis zwölfjährigen Jungen ein etwas jüngeres Mädchen mit folgenden Worten schildern:

So frisch stehn nicht
Vergißmeinicht,
Die sich der Lenz erziehet
An Bächen, als sie blühet.
Voll Lieb und Huld
Wie die Geduld
Mit einem Lämmchen, schienen
Gebehrden, Blicke, Mienen.
So sanft und leicht
Ein Zephyr streicht;
Bescheiden, doch nicht blöde
Floß ihre milde Rede.

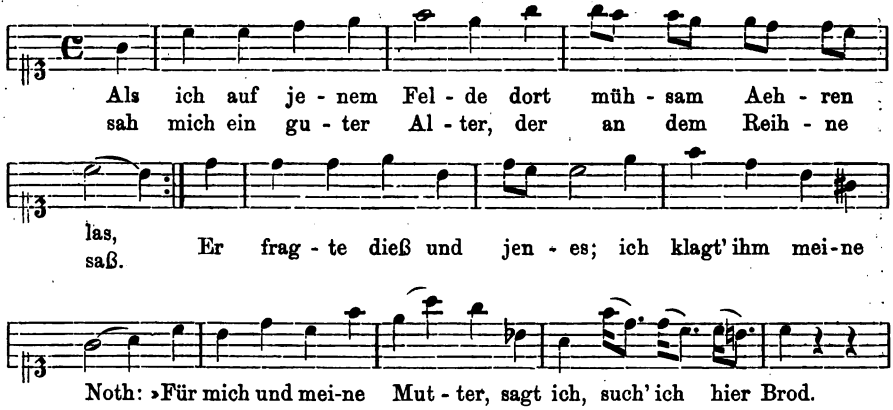
Musikalisch und gesangstechnisch verlangt Hiller auch so viel, daß man staunen muß. Er selbst sagt[2]), daß er allerdings die Bravour-Arien eingelegt habe, um das Stück auch bühnenfähig zu machen, meint aber, daß die Koloraturen auch für Kinder nicht unbezwinglich seien. Daraufhin sehe man sich eine Arie an wie Nr. 7: »Nein, unser guter Vater spricht«, mit der langen Koloratur, die man sich von einem acht- bis zehnjährigen Mädchen gesungen denken soll:



1) Weiße: Kinderfreund, dritte verb. Aufl., IV, S. 211 f. Der französische Jugendschriftsteller Berquin (1749—91), der den Kinderfreund in seinem von der *Académie Française* preisgekrönten »*Ami des enfants*« teilweis übersetzt hatte, brachte auch die kleine Ährenleserin unter dem Titel »*la petite Glaneuse*«. Diese Berquin'schen wörtlichen Übersetzungen der Weiße'schen Kinderstücke wurden noch lange in Deutschland neugedruckt und als französische Jugendlektüre viel gelesen. Vgl. Vapereau: *Dictionnaire universel des littératures* 2. ed. Paris 1884. Minor: a. a. O., S. 345. Berquin: *Théâtre de l'Enfance*. Nouv. Ed. compl. Mit einem Wörterbuch versehen. Quedlinburg 1866.

2) Vorrede zum Klavierauszug.

Freilich sind auch in dies Kinderspiel wieder einfache Lieder eingelegt, darunter eins, das offenbar dem berühmten Gesang: »Als ich auf meiner Bleiche« nachgebildet worden ist:



Im folgenden Jahr, 1779, schrieb Hiller die Musik zu der Operette: **»Das Grab des Mufti, oder die zwey Geizigen«**, und er sowie sein Textdichter Meißner dokumentieren damit aufs neue jenen chauvinistischen Zug, der sich in den Singspielen schon öfters gezeigt hatte. »Das Grab des Mufti« ist die deutsche Bearbeitung von Grétry's *opéra comique*: »*Les deux Avares*«, Text von Fenouillot de Falbaire, und diese gehört textlich wie musikalisch mit zu den liebenswürdigsten Erscheinungen der französischen komischen Oper, die sich nun seit dem Erscheinen Duny's, Philidor's und Monsigny's selbständig herausgebildet und in Grétry einen ihrer begabtesten Vertreter gefunden hatte. Vielleicht ist dies auch eins der französischen Stücke aus jener Zeit, die bei guter Aufführung, die allerdings schwieriger ist, als man beim oberflächlichen Betrachten glauben möchte, noch heute wirken würden[1]). — Das Stück war 1771 für die Hochzeitsfeierlichkeiten Marie Antoinette's mit dem Dauphin geschrieben und in Fontainebleau, später auch in Paris aufgeführt worden[2]). Hier war ein Lustspiel ohne alle Tendenz und Lehrhaftigkeit auf die Bühne gebracht, das eine Fülle komischer und für die musikalische Ausbeute günstigster Situationen bot.

Zwei reiche Geizhälse, Kaufleute in Smyrna, die sich widerrechtlich die Vermögen eines Neffen und einer Nichte angeeignet haben und die beiden jungen Leute — ein Liebespaar natürlich — festhalten, beschließen, das frische Grab eines Mufti zu erbrechen, da sie darin reiche Schätze vermuten. Derjenige, der hinuntersteigt, findet aber nur Mantel und Mütze des Ver-

1) Das Hamburger Stadttheater beabsichtigte eine Neueinstudierung des Grétry'schen Stückes. Siehe: »Zeitschrift der IMG«. Jahrgang VIII, Heft 2, S. 65.

2) E. Fétis, Vorrede der Gesamtausgabe der Grétry'schen Werke, Bd. XX, Breitkopf und Härtel.

storbenen, die der oben wartende wütend in einen Brunnen wirft. In diesen Brunnen hatte vorher das Liebespaar, das die Abwesenheit der beiden Onkel mit Hilfe der Vertrauten zur Flucht benutzen wollte, einen Korb mit Juwelen fallen lassen. Der Neffe war in den ausgetrockneten Brunnen hineingestiegen; aber alle drei waren durch die Ankunft der beiden Geizigen gestört worden, die sich nun an dem Grabe zu schaffen machen wollten. Die Mädchen waren geflüchtet, der Neffe hatte unten bleiben müssen. Nun werden aber ihrerseits die beiden Kaufleute bei ihrer nächtlichen Unternehmung von der die Runde machenden, sinnlos betrunkenen Janitscharenwache überrascht. Der eine bleibt in dem Grabe zurück, dessen Fallgitter der andere schnell zuschlägt dieser flüchtet sich auf eine Leiter und drückt sich in den Schatten eines Fenstergesimses. Die durstigen Janitscharen wollen aus dem Brunnen Wasser holen; als sie aber den Eimer hochwinden, sitzt der Neffe darin, der sich Mantel und Mütze des Mufti umgehängt hat, und alle stürzen schreiend fort, da sie glauben, der Geist des Verstorbenen erscheine ihnen zur Strafe für ihren verbotenen Weingenuß. Der Neffe befreit darauf die beiden Onkel — dem einen ist die Leiter bei der Flucht der Wache umgestürzt worden, der andere kann das Fallgitter nicht allein heben — unter der Bedingung, ihm und seiner Braut das Vermögen wiederzugeben und sie nach Frankreich ziehen zu lassen.

Meißner hat einen verwässerten Aufguß dieses Textes hergestellt, und das, was im Französischen mit drei Worten gesagt wurde, jedesmal ungefähr auf drei Absätze erweitert. Dann sorgte er dafür, daß das Liebespaar noch verschiedene Arien und Duette singen konnte, und gab auch der Vertrauten etliche Lieder, kurz, er hielt die Handlung nach Möglichkeit auf. Auch Hiller hat mit seiner Musik die Grétry'sche nicht entfernt erreicht; der Janitscharen-Marsch aus dessen Operette ist wohl noch jetzt nicht vergessen. Von Hiller's Kompositionen ist vielleicht nur ein Duett zu erwähnen, das die beiden Geizigen singen, während sie das Grab aufmeißeln. Um ihre Tätigkeit recht deutlich zu veranschaulichen, läßt Hiller sie im Takt auf den Stein klopfen; aber trotz dieses Mittels konnte er doch nicht das Vorbild des entsprechenden Grétry'schen Duetts erreichen, ebensowenig wie in seinem harmlosen, sehr zahmen Janitscharenmarsch. Man war damals aber doch wohl anderer Meinung; denn noch 1820 schreibt Spohr in einem Brief aus Paris, daß die Singspiele von Hiller und Dittersdorf an innerem, musikalischem Wert den meisten Grétry'schen vorzuziehen seien[1]).

Daß Hiller selbst für die französische Kunst wenig oder gar kein Verständnis hatte und immer darauf bedacht war, dem Publikum deutsche Kompositionen zu schenken, oder ihm italienische möglichst nahe zu bringen, um Deutschland von den französischen Werken, denen nach seiner Meinung noch immer ein viel zu großes Interesse entgegengebracht wurde, unabhängig zu machen, geht z. B. auch aus der Vorrede des

1) Allg. Mus. Zeitung. Bd. 23, S. 141.

Klavierauszuges zu Grétry's »Zémire und Azor« hervor, den Hiller im Auftrag des Verlegers besorgt hatte (1783). Da schlägt er einen entschieden gereizten Ton an und meint, das Urteil über Grétry's Theaterkompositionen sei längst gesprochen. Die Franzosen, auf deren Grund und Boden sie eigentlich entstanden seien, sprächen mit Entzücken davon; selbst die Ohren der Deutschen hätten sie mit Begierde verschlungen, und ihre Kunstrichter hätten sich in allerhand Formaten, in Almanachen und Broschüren, völlig auf die Seite der französischen Journalisten und Zeitungsschreiber geschlagen und den Deutschen mit dem Ruhme Grétry's die Ohren so »vollgetrompetet«, daß es kein kluger Mann gern wagen würde, ihnen mit einem Aber — in den Weg zu kommen. Daher hätten es also die Liebhaber nicht ihm, sondern dem Verleger zu danken, wenn dies Stück künftig auf ihren Klavieren liegen würde. Auch für Gluck's Bestrebungen hatte Hiller kein Verständnis und begriff nicht, warum man die »Alceste«, die doch nur ein »nach französischem Leisten in italiänischem Geschmack verfertigtes Werk sey«, druckte, während man Werke von Hasse dagegen unberücksichtigt lasse[1]).

Hiller's letzte Arbeit für die Bühne war wieder die Musik zu einer Farce: »**Poltis, oder das gerettete Troja,**« als deren Verfasser Steinel genannt wird[2]). Der Text war bis jetzt nicht zu ermitteln, was nach der Musik zu urteilen, die im Klavierauszug vorliegt (1782), nicht weiter bedauerlich erscheint.

Schlusswort.

Hiller's Tätigkeit für das Theater hatte schon seit der »Jubelhochzeit« erheblich nachgelassen. Der Grund lag hauptsächlich darin, daß er mit den Singspielen den ursprünglich beabsichtigten Zweck derselben erreicht hatte, nämlich die Freude und das Interesse der Deutschen am Gesang neu zu beleben. Seine Operetten waren mit so großem Beifall aufgenommen worden, daß er, wie er schreibt, leicht hätte in Versuchung geraten können, jedes Jahr mit halben Dutzenden von komischen Opern und Liedersammlungen aufzutreten. Doch hielt er es für nützlicher, sich jetzt besonders dem Gesangsunterricht zu widmen »wozu so wenige Geduld haben«. Um aber die Fühlung mit dem Publikum nicht ganz

---

1) Wöchentliche Nachrichten: III, 1769, S. 156. Der begeisterte Artikel über Gluck in den wöchentlichen Nachrichten (III, S. 129) rührt nicht, wie Peiser meint (a. a. O., S. 15), von Hiller her, sondern ist ein Abdruck aus den »Briefen über die wienerische Schaubühne« von J. v. Sonnenfels, Wien 1768, und das oben gegebene Zitat ist Hillers' Urteil darüber, das auch von den Hamburger Unterhaltungen, Hiller's treuem Echo, geteilt wird. (1770, S. 73).

2) Minor: a. a. O., S. 184

zu verlieren, gab er aus seinem großen Vorrat ungedruckter italienischer und auch deutscher Arien und Duette hin und wieder Sammlungen heraus[1]). Zudem hatten seine Singspiele inzwischen eine so große Anzahl von Nachahmungen gefunden, daß er die weitere Pflege dieser Musikgattung anderen Leuten, unter denen sich Männer wie G. Benda und Schweitzer befanden, ruhig überlassen konnte. — Dazu kam, daß er auch auf anderen musikalischen Gebieten stark in Anspruch genommen wurde. 1775 errichtete er die Konzerte der »musikausübenden Gesellschaft«, in der nur geistliche Musik aufgeführt wurde. 1781 wurde er Direktor der Gewandhauskonzerte, 1779 Musikdirektor der Paulinenkirche; 1784 berief man ihn an die Neue Kirche. Ferner kam 1781 seine Reise nach Mitau; daneben beschäftigten ihn Unternehmungen, wie die 1786 in Berlin erfolgte Aufführung von Händel's »Messias«, endlich wurde er 1789 zum Thomaskantor ernannt. Seine Zeit war also mit Dingen, die für ihn weit wertvoller waren als das Komponieren von Singspielen, derartig ausgefüllt, daß es ganz verständlich erscheint, daß er darauf keine besondere Mühe mehr verwendete.

1775 war auch Koch gestorben, und seit dieser Zeit scheinen allerdings jene Aufführungen schlimmster Art allgemein geworden zu sein, wie Reichardt sie schildert[2]). Auch Burney erzählt bereits 1773[3]), daß ihn Hiller in Leipzig in eine Probe und eine Aufführung eines seiner Singspiele geführt hätte, — welches es war, wird nicht angegeben, — daß im Orchester alles durcheinander gegangen wäre und von den Sängern nicht einer richtig gesungen habe. Hiller habe auch gar nicht das Zeug gehabt, seine Meinung zur Geltung zu bringen, im Gegenteil sei er von den Musikern tyrannisiert worden. Man liest auch aus dieser Zeit von gar keiner hervorragenden Gesangskraft mehr, die in den Singspielen mitgewirkt haben soll. Die Steinbrecher hatte sich schon zu Anfang der siebziger Jahre verheiratet; in der ersten Aufführung der Jagd hatte sie noch die Rolle des Röschen mit großem Beifall gespielt[4]).

Die Hiller'schen Singspiele waren bald in ganz Deutschland verbreitet. Koch selbst führte sie noch in Dresden und Weimar auf. Hier regten sie bekanntlich Wieland und Schweitzer an, einen erneuten Versuch zu wagen und eine durchkomponierte deutsche Oper zu schreiben[5]). Döbbelin spielte die »Jagd« und »Lottchen am Hofe« bereits 1770 in

---

1) Vgl. dazu die Vorreden der ersten und dritten »Sammlung der vorzüglichsten und ungedruckten Arien und Duetten des deutschen Theaters« herausgegen von J. A. Hiller, Leipzig 1777 und 1778.

2) Vgl. oben S. 12.

3) Burney: Present state of music in Germany II, S. 74f.

4) Reichardt: Über die komische, deutsche Oper S. 83.

5) Vorrede zur dritten Sammlung der vorzüglichsten Arien, Hiller 1778.

Königsberg[1]), wohin auch später (1800) Hiller's Sohn Friedrich Adam als Musikdirektor kam und sich durch die Aufführungen der Mozart'schen Opern ein Verdienst erwarb[2]). In Bonn wurde die »Jagd« 1779/80, der »Aerndtekranz« 1782/83 von der Großmann'schen Truppe gegeben[3]), und in Nürnberg spielte die Moserische Gesellschaft 1777 die »Jagd« und »die lieb auf dem land«[4]). Am folgenreichsten aber wurde die Einführung der Hiller'schen Singspiele in Wien. 1776 gab die aus Brünn stammende Böhm'sche Gesellschaft im Kärnthnertor Theater neben vielen französischen und italienischen komischen Opern auch den »Aerndtekranz«, die »Jagd« und die »Muse« von Hiller, ebenso Benda's Melodramen und Gluck's »Pilgrimme von Mekka«, die, 1764 geschrieben, einen von Hiller's Bestrebungen unabhängigen Versuch bilden, ein deutsches Singspiel nach französischem Muster zu schreiben[5]). Durch diese Aufführungen wurde bekanntlich Joseph II. angeregt, in Wien ein Nationaltheater zu gründen[6]), eine Tat, die Mozart's Komposition der »Entführung aus dem Serail« im Gefolge hatte. Mozart hob mit diesem Werk die ganze Gattung des deutschen Singspiels in eine bis dahin ungeahnte Sphäre, ohne daß er an der einmal bestimmten Form, dem gesprochenen Dialog, den Strophenliedern neben ausgeführten großen Arien und Ensemblesätzen, etwas änderte.

Die Bedeutung der ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller liegt weniger in ihrem selbständigen künstlerischen Wert, der doch nur sehr gering anzuschlagen ist, als vielmehr in den Anregungen, die sie für die Entwicklung der deutschen komischen Oper enthalten und die, durch günstige Verhältnisse gefördert, schließlich zu einer Blüte des deutschen Singspiels geführt haben. Der natürlichen, wenn auch nicht kultivierten Begabung von Standfuß, die der Art des Engländers Carey nicht unähnlich ist[7]), verdankt das deutsche Singspiel seine ersten Erfolge. In Hiller fand es dann einen Förderer, dessen nicht sehr starkes Talent durch eine gründliche musikalische Bildung und durch die ausgedehnte Kenntnis der zeitgenössischen Musik unterstützt wurde. Daher bieten seine Singspiele, ohne originell oder bedeutend zu sein, einen treuen Spiegel der damals beliebten oder auch typischen musikalischen Ausdrucksweise, von den einfachen, empfindsamen Liedern bis zur italienischen Bravour-Arie, von den Buffo-Manieren bis zu den ernsten

1) Woltersdorf: Theatralisches, Königsberg, Berlin 1856, S. 6.
2) ebenda S. 17.
3) Thayer: Beethoven's Leben I, S. 71 und 73.
4) Will: Historisch-diplomatisches Archiv, Bd. I, S. 218, 1794.
5) Marx: Gluck und die Oper I. S. 257.
6) Pohl: Haydn II, S. 122 und 377.
7) Vgl. Chrysander: Henry Carey und der Ursprung des Königsgesanges God save the King. Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft, I, S. 302 f.

Kirchengesängen, und gerade das verhalf ihnen wohl mit zu dem großen Beifall eines naiven und nicht allzu kunstgeübten Publikums.

Das Bestreben, volkstümliche Musik mit den Errungenschaften der großen Oper zu verbinden, das allgemeine Interesse, das die deutsch gesprochenen, häufig aktuel gefärbten Texte hervorriefen und die glückliche Wahl der leichtbeweglichen, abwechslungsreichen Form der französischen Operetten, das waren die Grundlagen, auf denen das deutsche Singspiel seine reiche Entwicklung genommen hat, und es bleibt Hillers Verdienst, als Erster diese Vorzüge seiner ausländischen Vorbilder nach Deutschland verpflanzt zu haben. Wenn er dazu vielleicht weniger durch seine eigene Einsicht und Begabung als vielmehr durch die Zeitströmungen und durch äußere Verhältnisse geleitet wurde, so fand das deutsche Singspiel in ihm doch den rechten Mann zur rechten Zeit. Hiller gehört auch auf diesem Gebiet zu jenen kleinen Meistern, deren bescheidene Anregungen durch die Werke ihrer großen Nachfolger in ehrenvollster Weise bestätigt wurden und denen daher in der Geschichte stets ein Platz gesichert bleiben muß, wenn auch ihre Werke längst durch andere in den Schatten gestellt und von der Nachwelt vergessen worden sind.

Literatur.

Anonym: Schildereyen der Kochischen Schaubühne, Leipzig 1755.

Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig 1798—1848.

Calmus: Die Beggar's Opera von Gay und Pepusch. Ihre musikalisch-parodistische Seite und ihre Nachahmungen in England. Sammelb. d. JMG. VIII, Heft II. Leipzig 1907.

—— Drei satirisch-kritische Aufsätze von Addison über die italienische Oper in England. (London 1710) Sammelb. d. JMG. IX, Heft I. Leipzig 1907.

Chrysander: Henry Carey und der Ursprung des Königsgesanges God save the King. Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft, I, S. 287 f. Leipzig 1963.

Biedenfeld: Die komische Oper, Leipzig 1848.

Blümner: Geschichte des Theaters in Leipzig, Leipzig 1818.

Bohn: Hundert historische Konzerte in Breslau, 1881—1905. Breslau 1905.

Brückner: Georg Benda und das deutsche Singspiel, Sammelb. d. IMG. V, S. 571 ff., Leipzig 1904.

Burney: *General history of music*, v. IV, London 1789.

—— *The present state of music in Germany* etc., London 1773.

Chouquet: *Histoire de la musique dramatique en France*, Paris 1873.

Conrat: Gertrud Elisabeth Mara. Allg. Musikzeitung XXX., Nr. 3, Berlin 1903.

Dent: Alessandro Scarlatti, London 1905.

Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Leipzig 1848—74.

Eitner: Die deutsche komische Oper usw., Monatshefte f. Musikgesch. Bd. 24. Leipzig 1892.

—— Quellenlexikon. Leipzig 1900—04.

Fétis: Biographie universelle des Musiciens. Paris 1860—80.

Ed. Fétis: Vorrede zu Grétry's »*les deux Avares*«, Gesamtausg. Bd. XX. Leipzig u. Brüssel s. a.

Font: *Favart, L'opéra comique et la comédie-vaudevilleaux aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris 1894.

Friedlaender: Das deutsche Lied im achtzehnten Jahrhundert, Stuttgart, Berlin 1902.

Fürstenau: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof zu Dresden, Dresden 1861/62.

Gerber: Tonkünstlerlexikon. Leipzig 1792.

Goethe: Dichtung und Wahrheit (Goedecke). Stuttgart 1872.

—— Deutsche Literatur. »Für Freunde der Tonkunst von Friedrich Rochlitz« (Goedecke XIII). Stuttgart 1872.

Goldschmid: Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, Leipzig 1901.

Gottsched: Antwort auf Hudemann's Abhandlungen von den Vorzügen der Oper vor Tragödien und Komödien, Mizler's Musikalische Bibliothek, Bd. III. Leipzig 1752.

Gottsched (Frau): Der kleine Prophet von Böhmischbroda, Prag 1753.

régoir: *Des Gloires de l'Opéra et la musique à Paris*, Bruxelles, Paris, Londres,

La Haye 1880—83.
Grimm: Correspondence littéraire. (Tourneux) Paris 1877, 79, 80.
Hamburger Unterhaltungen: 10 Bände, Hamburg 1766—1776.
Held: Das Kreuzkantorat zu Dresden, Viertelj. f. Musikw. X. Leipzig 1891.
Hiller: Selbstbiographie, Leipzig 1784.
—— Vorrede: Verwandelten Weiber, Klavierauszug, Leipzig 1770.
—— Vorrede: Lustige Schuster, Klavierauszug, Leipzig 1771.
—— Vorrede: Lottchen am Hofe, Klavierauszug, Leipzig 1768.
—— Vorrede: Dorfbalbier und Muse, Klavierauszug, Leipzig 1771.
—— Vorrede: Kleine Ährenleserin, Klavierauszug, Leipzig 1778.
—— Vorrede: Zemire und Azor, Klavierauszug, Leipzig 1783.
—— Vorrede: Meisterstücke des italienischen Gesanges, Partitur, Leipzig 1791.
—— Vorrede: Erste und dritte Sammlung der vorzüglichsten noch ungedruckten Arien und Duetten des deutschen Theaters, Leipzig 1777 und 1778.
—— Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend, Leipzig 1766—1770.
Jahn: Mozart, 3. Auflage, Leipzig 1889.
Istel: Die komische Oper, eine historisch-ästhetische Studie, Suttgart 1905.
Jansen: Jean-Jaques Rousseau als Musiker. Berlin 1884.
Kade: Katalog der Musikaliensammlung des Großherzoglich-Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses, Schwerin 1893.
Kleefeld: Das Orchester der Hamburger Oper, Sammelb. d. IMG., Jahrgang II. Leipzig 1901.
Klob: Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen Oper, Berlin 1903.
Komorzynski: Der Freischütz und das ältere deutsche Singspiel, Neue Zeitschrift für Musik, Nr. 27. Leipzig 1906.
Krause: Von der musikalichen Poesie, Berlin 1753.
Kretzschmar: Das erste Jahrhundert der deutschen Oper, Sammelb. d. IMG. III, Leipzig 1902.
—— Die Venezianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's, Viertelj. f. Musikw. VIII. Leipzig 1892.
—— Führer durch den Konzertsaal, 3. Auflage, Leipzig 1898.
—— Mozart in der Geschichte der Oper, Peters Jahrbuch XII. Leipzig 1905.
—— Die Correspondance littéraire als musikgeschichtliche Quelle, Peters Jahrbuch X. Leipzig 1903.
—— Vorrede zu Holzbauer's »Günther v. Schwarzburg« Denkmäler deutscher Tonkunst 8. 9. Leipzig 1902.
—— Über den Vortrag alter Musik. Peters Jahrbuch VIII. Leipzig 1900.
—— Zum Verständnis Gluck's. Peters Jahrbuch X. Leipzig 1903.
Krone: Wenzel Müller, Dr. Diss, Berlin, 1907.
Kruse: Albert Lortzing, Berlin 1898.
Lajarte: Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra, Paris 1876.
Levi: Christian Gottlob Neefe, Dr. Diss, Rostock, 1901.
Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 1767—69.. Werke Bd. IX. Leipzig 1841.
Liliencron: Johann Adam Hiller. Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. XII. Leipzig 1880.
Marx: Gluck und die Oper, Berlin 1863.
Mennicke: Hasse und die Brüder Graun als Sinfoniker, Leipzig 1906.
Minor: Christian Felix Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts, Innsbruck 1880.

Nicolai: Über einige Nachrichten von J. A. Hiller. Neue Berlinische Monatschrift, Jänner 1805.
d'Orville: *Histoire de l'opéra bouffon.* Amsterdam, Paris 1768.
Ottzenn: Telemann als Opernkomponist, Berlin 1902.
Peiser: Johann Adam Hiller, Leipzig 1894.
Plümicke: Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin, Berlin 1781.
Pohl: Joseph Haydn II, Leipzig 1882.
Pougin: *Monsigny et son temps.* Ménéstrel 73, 12 ff., Paris 1907.
—— Duny. Ménéstrel 46. Paris 1879/80.
Prod'homme: *La Musique à Paris de* 1753 *à* 1757. Sammelb. d. IMG. IV. Leipzig 1903.
Puttmann: Zur Geschichte der deutschen komischen Oper, Musik, Heft 23 u. 24. Berlin 1903/4,
Reichardt: Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend, Frankfurt, Leipzig, Breslau 1774—76.
—— Über die deutsche komische Oper, Hamburg 1774.
Riemann: Opernhandbuch. Hamburg 1887—93.
Rochlitz: Zum Andenken Johann Adam Hiller's. Allgemeine Musikalische Zeitung, Bd. VI, Leipzig 1804.
Scheibe: Kritischer Musikus I. Hamburg 1738.
Schletterer: Die Geschichte des deutschen Singspiels, Augsburg 1863.
Schmid, Christ. Heinr.: Chronologie des Theaters, 1775. o. O.
Schmidt, Leop.: Zur Geschichte der Märchenoper, 2. Auflage, Halle 1896.
Seyfert: Das musikalisch-volkstümliche Lied, 1770—1800. Viertelj. f. Musikw. Bd. X. Leipzig 1894.
Spitta: Rinaldo da Capua. Viertelj. f. Musikw. III, Leipzig 1887.
Thayer: Beethoven's Leben I, Berlin 1866.
Thomas: Unparteiische Kritik der vorzüglichsten seit drey Jahren allhier zu Leipzig aufgeführten und fernerhin aufzuführenden Konzerte und Opern usw., Leipzig 1798.
Tiersot: *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris 1889.
Vapereau: *Dictionnaire universel des littératures*, 2. ed. Paris 1884.
Weiße: Selbstbiographie, Leipzig 1806/8.
Will: Historisch-diplomatisches Archiv, Bd. I. Nürnberg 1794.
Woltersdorf: Königsberg, Theatralisches, Berlin 1856.
Wotquenne: Thematisches Verzeichnis der Gluck'schen Werke, Leipzig 1904.
Wustmann: Aus Leipzigs Vergangenheit. Gesammelte Aufsätze, Leipzig 1895.

Namen- und Sachregister.

Addison, Einfluß auf Gottsched 14; über die franz. Oper 21.
Ährenleserin, die kleine, 85 f.
Anfossi 38.
Annette et Lubin 53 f.
Annette et Lubin, Parodie von Favart 62.
Anseaume 37, 62.
Aerndtekranz 82 f.
Aulhorn, Tenorist bei Koch 13.
Arie, entlehnte in franz. Parodien 16, 39 f., 60 f.; Verwendung in den ersten deutschen Singspielen 6, 20, 26, 30 f., 43 f., 76; Bravour- 30, 52, 70, 85, 86; Sturm- 29, 45, 65; Kriegerische 68, 77; dem Kirchenstil sich nähernd 77, 82, 85.
Aufführungen der e. d. Singspiele 12, 30, 90.

Ballad-Opera, englische, 2, 4.
Ballett, bei Koch 23; in der franz. Operette 26.
Bartolomichi, ital. Librettist 38.
Beaumarchais, Vorklang zu Figaros Hochzeit 38.
Beggar's Opera, Beschreibung und Nachahmungen 2; ins französische übersetzt 17; Kritik der Hofgesellschaft 36; Prolog von Mdme. Favart nachgeahmt 53.
Benda, Georg, durch Hiller angeregt 90; Melodramen in Wien aufgeführt 91.
Bertholde à la ville, franz. Parodie 37, 38 f.
Bertoldo in corte, opera buffa v. Ciampi, in Paris aufgeführt 37; Musik 39.
Blaise, Fagottist am Théâtre italien, musikalischer Mitarbeiter von Favart 40, 54, 58.
Blaise le savetier 82.
Bohémienne, franz. Parodie 39.
Böhmsche Theatergesellschaft, führt H.sche Singspiele in Wien auf 91.
Bork, Minister v., übersetzt »*devil to pay*« 3.
Bruck, Komiker bei Koch, erster Darsteller des Schusters im »Teufel« 13.
Buffo-Manieren, s. Hiller.
Buffonisten in Paris 16, 37.
Buffonisten-Streit in Paris 61; vorbildlich für Gottsched 14.
Burney über Annette et Lubin 53; über Aufführungen in Leipzig 90.

Carey, Henry, Ähnlichkeit mit Standfuß 91.
Chanson, vorbildlich f. Berl. Schule u. Deutsch. Sings. 24.
Chaucer 27.
Ciampi, Vincenzo, ital. Opernkomponist 37.
Cibber, engl. Theaterdirektor 2, Anm. 2.
Clochette, la, 62 f.
Cobler, *the merry*, zweiter Teil des »*devil to pay*« 2.
Coffey, Librettist des *devil t. p.* 2 f., 17.
Collé, franz Schriftsteller 72.
Contadina in corte, opera buffa v. versch. ital. Komponisten 38.

Dacapo-Arie in H.s Sings. 31, 43 f., 76.
Devil to pay, Nachahmung der Beggar's Opera 2; deutsche Bearbeitungen, v. Borck 3; Weiße 4, 17; franz. 17; vgl. a. 3 Anm. 5.
Diable à quatre 17; Pantominen u. Tänze darin 26.
Dittersdorf, von Spohr über Grétry gestellt 88.
Divertissement 26, 79.
Döbbelin führt H.sche Singspiele in Königsberg auf 90.

Dodsley, Robert, engl. Schriftsteller 71.
Donna superba, la, opera-buffa von Rinaldo da Capua 39, 40 Anm. 2.
Dorfbalbier 82.
Dryden 27.
Duny, ital. Komponist in Paris, sein Einfluß auf die franz. opéra comique 34; über seinen musikalischen Anteil an Favart's Pasticcios 40; seine Musik zu der »Fée Urgèle« 27, 34; »La Clochette« 63 f.; »Le retour au village« 41 Anm. 1; L'isle des foux 68.

Ein Mädchen, das auf Ehre hielt, 58, 66.
Eschenburg, 58 Anm. 1.
Exaudet, Menuett d', 39.

Faustina Bordoni in Dresden 18.
Favart, Charles, Simon, Text zur Fée Urgèle 27 f.; Ninette à la cour 36 f.; Parodie auf Annette et Lubin 62; Les Indes dansantes, Parodie auf Rameau's »Indes galantes« 16 Anm. 6; »Raton et Rosette«, Parodie auf Mondonvilles, »Titon et l'Aurore« 45 Anm. 1, 61; Weiße's Urteil über F.s Stücke 36; Grimm's Urteil 62.
Favart, Madame, als Schauspielerin 13, 41; als Librettistin 53 f., ihre Kostüme 63.
Fée Urgéle, Inhalt 28; Musik 34.
Fenouillot de Falbaire, franz. Text-Dichter 87.
Fenton, engl. Schauspielerin 13.
Fêtes d'Amour, Prolog nach der *Beg. Op.* v. Madame Favart 53.
Freischütz, Samielmotiv bei Hiller 85.

Gay, Verfasser der *Beg. Op*, 2.
Gespenstermusik 22. 79, 85.
Gewittermusik, in d. franz. Oper 21; von Hiller 21, 79; v. Monsigny 80.
Gluck, mutmaßlicher Anteil am »*diable à quatre*« 17 Anm. 5; Hillers Urteil über G. 89; Pilgrimme v. Mekka in Wien aufgeführt 91.
Goethe über Leipzig 15; über Weiße und Hiller 35.
Goldoni 68.
Görner 79.
Gottsched, gibt Anregungen für das deutsche Theater 1, 15; opponiert gegen den »Teufel«, Leipziger Federkrieg, Addison's Einfluß 14 f.; Leipziger Schauspielhaus nach seinen Plänen erbaut 18.
Gottsched, Frau, übersetzt »Spectator« 14; Urteil über die Steinbrecher als Lene 13.
Grab des Mufti 87 f.
Graun, Einfluß auf Hiller 18, 31, 79.
Gretry, »*Zemire et Axor*« 29; Klav. Ausz. v. Hiller und dessen Urteil über G. 89; Spohr über G. 88. *Les deux Avares* 87 f.
Grimm, Urteile über Mondonville 61; Favart und Philidor 62; Duny 64.
Großmann, Theaterdirektor, führt H.sche Singspiele in Bonn auf 91.
Guerra, la 68.

Hagedorn, 30.
Händel, Hiller's Aufführung des Messias 90; Textmotiv aus der Oper *Ottone* in Lisuart u. D. 29.
Hasse, Einfluß auf Hiller 18, 34, 76; entlehnte Arien in franz. Pasticcios 42, 60; Sinfonie zu Cleofide 24.
Haydn 58.
Herbing, Valentin, »Musikalische Belustigung« 11.
Hiller, Joh. Adam: Koch wird auf ihn aufmerksam 17; sein Leben 18.
Seine Musik zu: Verwandelte Weiber 19 f.; Lisuart und Dariolette 30 f.; Lottchen am Hofe 43 f.; Muse 52; Liebe a. d. Lande 65 f.; Krieg 68; Jagd 73 f.; Dorfbalbier 82; Aerndtekranz 83; Jubelhochzeit 85: Ährenleserin 86; Grab des Mufti 88; Poltis 89.
Italienischer Einfluß: Sinfonie 24 f., 33; Melodik der opera seria 31, 44 f., 65; Buffo-Manieren 19, 32, 47, 74.
Französischer Einfluß: Lieder 23, 32; Gewittermusik 21, 79; Ensemble-Sätze 32, 67; Deklamation 43; Balletmusik 76.
Über seinen Humor 19, 31, 47, 82.
Seine Empfindsamkeit und Sentimentalität, 20, 44, 48, 65, 67.
Vorliebe für ernste Musik 19, 77.
Zeitgenössische Urteile über H.s Singspiele 12, 34, 50, 67, 70. 74.

Moderne Urteile. 6.
H.s Urteile über: Standfuß 7, 12; Hasse 18, 76; Grétry und Gluck 89; die Musik zu »*Ninette à la cour*« 42; »*Annette et Lubin*« 65; Koch's Sänger 30, 51.
Gründe seines Aufhörens mit Singspielkompositionen 89 f.
Verbreitung seiner Singspiele 90.
Zusammenfassendes Urteil über H. als Singspielkomponist 91 f.
Hiller, Friedr. Adam, Sohn des Vorigen, Musikdirektor in Königsberg 91.
Homilius. Organist, H.s Lehrer 18.

Jagd, Text 71 f.; Musik 73 f.; Aufführungen 81, 91.
Jochem Tröbs, verlorene Operette von Standfuß, 5 Anm. 3.
Jubelhochzeit 83, 85.

Keiser, Reinhard, Lieder in seinen Opern 24.
Koch, Theaterprinzipal, Verdienst um deutsche Bühne 1; gründet Theatergesellschaft 4; seine Theaterräume 14, 18; sein Repertoire 4, 13, 15; Sein Personal 12 f.; als Schauspieler 13; lernt Hiller kennen 17; in Weimar 67, 71, 90; in Dresden 90.
Koch, Frau, Schauspielerin 13.
Kornthalin, Sängerin bei Koch 12.
Krause, Berechtigung des Deus ex machina 29.
Krieg, der, 68 f.

Lasalle d'Offemont, franz. Musik-Dilettant, stellt die Musik zu »*Bertholde à la ville*« zusammen 39.
Latilla, ital. Opernkomponist, Arie aus »*La Giardiniera Contessa*« in »*Ninette à l. c.*« 42; Arie »*Cola sul Praticello*« aus »*la finta Cameriera*« in »*Raton et Rosette*«, Anklang an ein Lied von Hiller 45.
Leporello-Typus in »*la Fée Urgéle*«, »Lisuart u. D.«. »*Zémire et Axor*« 29.
Lessing 11; über das Verhältnis Voisenon's zu Mad. Favart 53
Liebe auf dem Lande, Text 52 f.; Musik 65; zeitgenössische Urteile 67.
Lieder, in der italienischen und Hamburger Oper 24; in den franz. Parodien und Pasticcios 16; in H.s Singspielen 23, 32, 45 f., 66, 75 f., 82, 86.
Lisuart und Dariolette, Text 28; Musik 30 f.; zeitgenössische Urteile 34 f.
Locatelli, Direktor einer wandernden italienischen Operntruppe 1.
Lortzing, führt H.s Jagd auf 81.
Löve, Komiker bei Koch 13.
Lottchen am Hofe, Text 37; Musik 43 f.; zeitgenössische Urteile 50 f.
Lustige Schuster 5 f., 10 f.

Mara, Gertrud, geb. Schmehling, Sängerin 30 Anm. 4.
Maestro di musica, opera buffa v. Pergolesi, entlehnte Arie in »*Ninette à l. c.*« 41.
Marmontel, bringt Leporello-Typus in »*Zémire et Axor*« 29; seine Erzählung »*Annette et Lubin*« 54.
Meißner, schreibt Text zum »Grab des Mufti« 87.
Mingotti, Direktor einer wandernden ital. Operntruppe 1.
Molière, seine Stücke von Koch in Deutschland eingeführt 13.
Mondonville, seine Oper »*Titon et l'Aurore*« parodiert 61.
Monsigny, Musik zu »*le roi et le fermier*« 71; kriegerische Arie des Königs 77; Gewittermusik 80.
Moserische Truppe führt H.s Singspiele in Nürnberg auf 91.
Mottley 2 Anm. 2.
Mouret, Melodie aus »*Les Fètes de Thalie*« im *devil to pay*« 17 Anm. 5.
Mozart, Textliche Anklänge in »*Lisuart*« an Zauberflöte 29; in »*Ninette*« *a. l. c.*« an Figaro 38, Leporello-Typus in »Lisuart« und »*Zémire et Axor*« 29; seine Opern durch Fr. A. Hiller in Königsberg aufgeführt 91; Entführung 91.
Musäus, schreibt erste Nachahmung der Weiße'schen Singspiele 67.
Muse, die, 52.

Neefe, Einlagen im Dorfbalbier 82.
Neuberin, ihre Bedeutung für d. deutsche Theater 1; ist gegen das Komödiendrucken 3.

Ninette à la cour, Text 37 f.; Musik 39 f.; zeitgenössische deutsche Urteile 42 f.
Nicolini, Direktor einer wandernden italienischen Operntruppe 1.

Opera buffa, in Dentschland 1; in Paris 16; Einfluß auf opéra comique 16, 34; auf deutsches Singspiel s. Hiller.
Opera seria, parodiert durch *Beggar's opera* 2; Einfluß auf das deutsche Singspiel s. Hiller und Weiße.
Opéra comique, aktueller Inhalt 37, 52, 54; in Deutschland aufgeführt 26, 88.
Oeser, malt den Vorhang im Leipziger Theater 18 Anm. 2.

Pantomime in frz. Operette, fehlt im deutschen Sings. 26.
Parodie-Operetten, französische, Entstehung, Form, Verhältnis zum Original, Bedeutung 16; Musik 16, 40; Beziehung zum deutschen Singspiel 26, 30.
Partie de chasse de Henri IV, Schauspiel v. Collé 72 f.
Pasticcio, Form der franz. Parodie s. d.
Patu, übersetzt englische Erzählungen und Theaterstücke ins französische 17, 71.
Pepusch, Beggar's Opera v. Gay und P. 2.
Pergolesi, Eitner schreibt ihm fälschlich Musik zum »diable à quatre« zu 17, Anm. 5; entlehnte Arie aus seinem »*Maestro di musica*« in »*Ninette à. l. c.*« 41.
Philidor, Riemann schreibt ihm »*diable à quatre*« zu 17 Anm. 5; Musik zu »*Blaise le savetier*« 82; Grimm's Urteil über »*Sancho Pansa*« 62.
Piccini, 68.
Podelska, Schwestern, Sängerinnen, H.s Schülerinnen 30 Anm. 4.
Poltis, oder das gerettete Troja 89.

Quand's Hof, Theater in Leipzig 14.

Ramler, 68.
Raton et Rosette 61.
Reichard, über Singspiel-Aufführungen 12; über Musik zu: Lisuart 34; Liebe a. d. Lande 67; Jagd 75, 77, 79.
Reinhold, Kantor a. d. Kreuzschule, Hillers Lehrer 18.
Rich, engl. Theaterdirektor 14.
Reinken, Tenorist bei Koch, erster Darsteller des Lisuart 30.
Rinaldo da Capua, angebliche Arie aus »*la donna superba*« 39; Hassescher Chor in der »*Zingara*« 42 Anm. 4.
Rochester 2 Anm. 2.
Rochlitz, Zum Andenken Joh. Ad. Hillers VIII; über Singspiel-Aufführungen 12; über H.s Gesangschülerinnen 30 Anm. 4; über H.s Hypochondrie 82.
Rameau, »*Les Indes galantes*« von Favart parodiert 16 Anm. 6.
Roi et le fermier, le 71, 81.
Rousseau, J. J., »*Le devin du village*« von Mad. Favart parodiert 53, 56.
Rust, komponiert »*Contadina in corte*« 38.

Sacchini, komponiert »*Contadina in corte*« 38.
Schenk 82.
Schiebeler, über seinen Text zu »Lisuart« 27 f.; Text zur »Muse« 28 Anm. 1, 52.
Schönemann, Theaterprinzipal 1 f.
Schröter, Corona 30 Anm. 4.
Schwan, übersetzt Collé 72.
Schweitzer, durch Hiller angeregt 90.
Sedaine, Text zu »*le diable à quatre*« 17; »*le roi et le fermier*« 71, 73; »*Blaise le savetier*« 82.
Seedo, engl. Komponist 2.
Sinfonie, neapol. Operns., Vorbild für Hiller 24, 33, 50, 79.
Singspiele, die ersten deutschen, Beziehung zur engl. Ballad-Opera 2 f.; Einfluß der franz. Pasticcios und Parodien 26, 30; als Ausdruck des deutschen Selbstgefühls und der Opposition gegen die franz. Operetten 26, 51, 87, 88; Bedeutung von Standfuß und Hiller 91.
Spohr, Vergleich zwischen Grétry, Hiller und Dittersdorf 88.
Standfuß, sein Leben 5; moderne Urteile über ihn 6; zeitgenössische 7, 12; seine Musik zum »Teufel 6 f.; seine Bedeutung 6, 91.

Steinbrecher, Schauspielerin und Sängerin bei Koch, Bedeutung für die ersten deutschen Singspiele 13; zeitgenössische Urteile über sie 13, 30, 51, 52; verläßt die Bühne 90.

Telemann, Beziehung zu den e. d. Sings. 11; Ungleiche Heirat in Leipzig aufgeführt 15; Lieder in seinen Opern 24.
Teufel ist los, der, 4 f.
Titon et l'Aurore, Ballet pastoral v. Mondonville, parodiert 61.
Tonelli, ital. Sängerin in Paris 45.

Voisenon, Abbé, sein Anteil an Mad. Favart's Stücken 53.
Volkslieder, in franz. Parodien 16; in der venezianischen und Hamburger Oper 24.
Voltaire 27.

Walsh, englischer Verleger 24.
Weiße, erste Bearbeitung des »*devil to pay*« 4 f; sein Urteil darüber 15; Aufenthalt in Paris, zweite Bearbeitung nach franz. Muster 16 f.; Urteil über Favart 36; Bearbeitungen: Lottchen am Hofe 37, 42, 51; Liebe auf dem Lande 64 f.; Krieg 68; Jagd 72; Dorfbalbier 82. Eigene Erfindung: Ährenleserin 85; Aerndtekranz, Jubelhochzeit 83 f. Seine Sprache 15, 64, 83; Einfluß der großen ital. Oper 6, 70, 86.
Wieland, angeregt durch Weiße-Hiller 90.
Wolf, Kapellmeister in Weimar 68.

Zauberopern, in Frankreich beliebt 29.
Zemire et Azor, 29; Hillers Klavierauszug 89.
Zemisch, Erbauer des Leipziger Theaters 18.
Zevon, engl. Schauspieler, erster Verfasser des »*devil to pay*« 2 Anm. 2.
Zingara, la, opera buffa von Rinaldo da Capua, entlehnter Chor von Hasse 42 Anm. 4.

Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft

Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft

Redakteur: Dr. **Alfred Heuß** in Leipzig-Gautzsch.
Erscheint Anfang jedes Monats. ○ Abonnementsbeitrag 10 ℳ jährlich. Einzelne Hefte 1 ℳ.

Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft

Redakteur: Prof. Dr. **Max Seiffert** in Berlin W, Göbenstraße 28.
Jedes Vierteljahr erscheint ein Band. Einzelpreis 5 ℳ.
Der jährliche Mitgliedsbeitrag ist 20 ℳ, wofür alle Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft (außer den Beiheften) frei zugestellt werden.

Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft

Erste Folge.

Heft 1. Istel, Edgar, Jean-Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene »Pygmalion« . . . . . ℳ 1,50
Heft 2. Wolf, Johannes, Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia ℳ 4,—
Heft 3. Körte, Oswald, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Lautentabulatur . . . . . ℳ 5,—
Heft 4. Kroyer, Theodor, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals . . . . . ℳ 6,—
Heft 5. Nef, Karl, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhange: Notenbeispiele in Auswahl. . . . . ℳ 3,—
Heft 6. Niemann, Walter, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia. Ein Beitrag zur Geschichte der altfranzösischen Tonschule des 12. Jahrhunderts . . . . . ℳ 6,—
Heft 7. Kuhn, Max, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts (1535—1650) . . . . . ℳ 4,—
Heft 8. Schröder, Hermann, Die symmetrische Umkehrung in der Musik. Ein Beitrag zur Harmonie- und Kompositionslehre mit Hinweis auf die hier technisch notwendige Wiedereinführung antiker Tonarten im Stile moderner Harmonik. . . . . ℳ 5,—
Heft 9. Werner, Arno, Geschichte der Kantoreigesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen. . . . . ℳ 3,—

Zweite Folge.

Heft 1. Einstein, Alfred, Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert . . . . . ℳ 3,—
Heft 2. Praetorius, Ernst, Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. ℳ 4,—
Heft 3. Hess, Heinz, Die Opern Alessandro Stradellas . . . . . ℳ 2,50
Heft 4. Daffner, Hugo, Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart ℳ 3,—
Heft 5. Fleury, Alexander, Über Choralrhythmus. Die ältesten Handschriften und die zwei Choralschulen. Übersetzt von Ludwig Bonvin ℳ 2,—
Heft 6. Calmus, Georgy, Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller. . . . . ℳ 3.—

Diese »Beihefte« werden den Mitgliedern der Internationalen Musikgesellschaft zu ermäßigtem Preise geliefert.

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

To avoid fine, this book should be returned on
or before the date last stamped below

JUN 23 1997 JUN 23 2003

JUN 21 2004

ML 1729.3 .C164 C.1
Die ersten deutschen Singspiel
Stanford University Libraries
3 6105 042 674 379